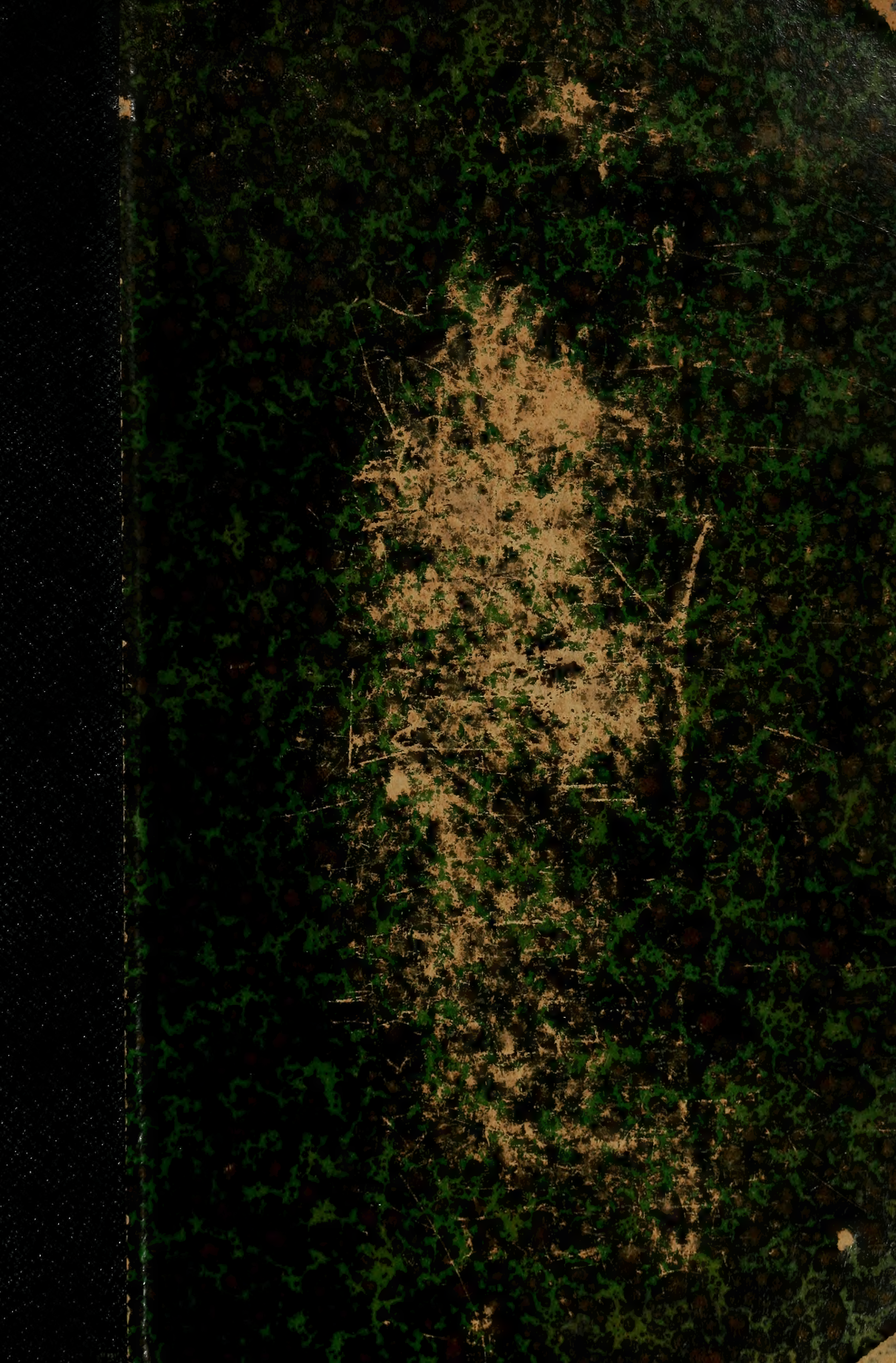


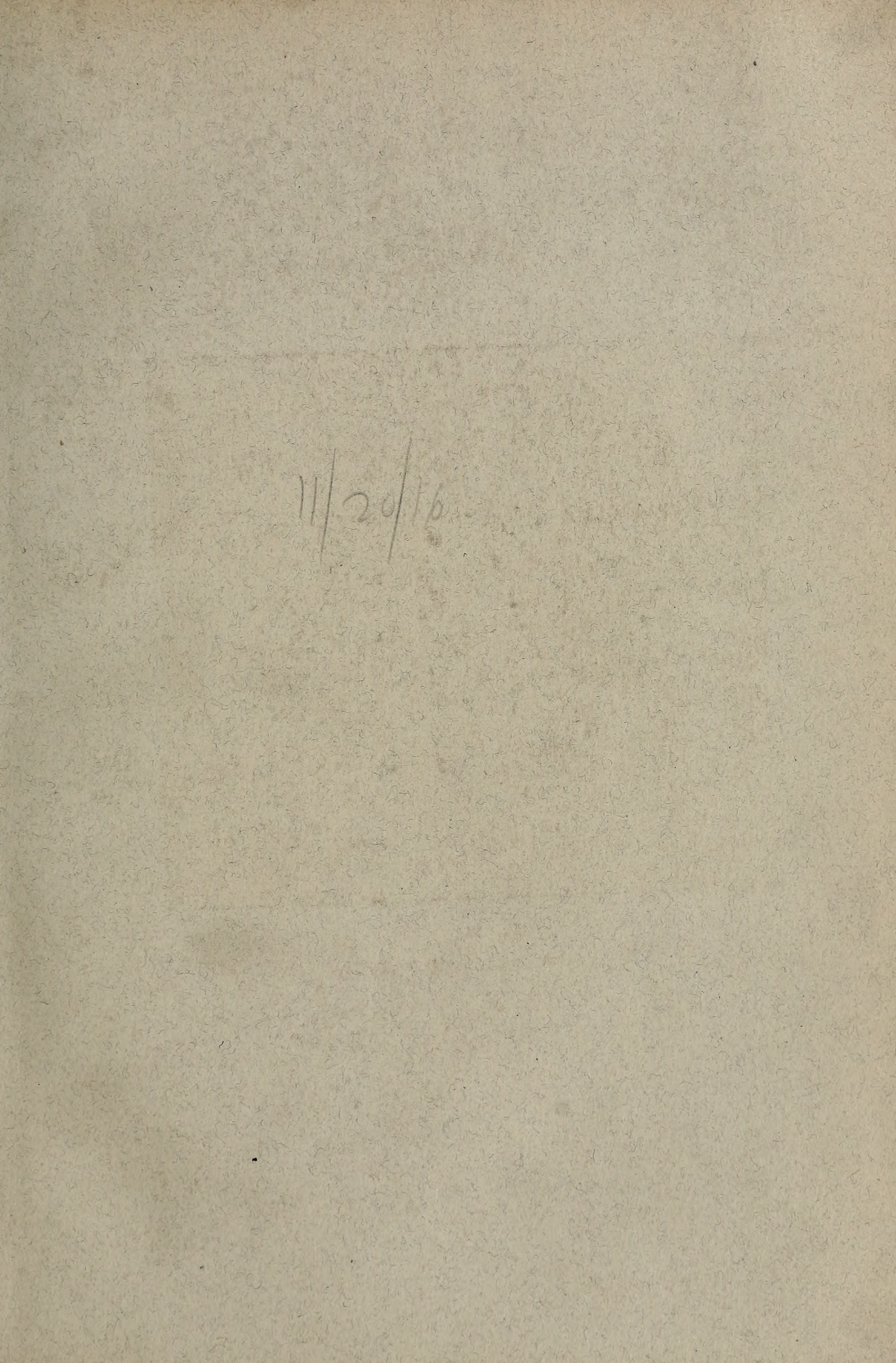

11/20/16

TABLE DES ARTICLES 1908

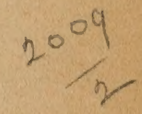




TABLE DES SOMMAIRES 1908

SOMMAIRE DU N° 1. — 15 JANVIER 1908

SOMMAIRE DU N° 2. — 15 FÉVRIER 1908

SOMMAIRE DU N° 3. — 15 MARS 1908

SOMMAIRE DU N° 4. — 15 AVRIL 1908

SOMMAIRE DU N° 5. — 15 MAI 1908

SOMMAIRE DU Nº 6. — 15 JUIN 1908

SOMMAIRE DU Nº 7. — 15 JUILLET 1908

SOMMAIRE DU Nº 8. — 15 AOUT 1908

Sommaire du nº 9. — 15 septembre 1908

Sommaire du nº 10. — 15 octobre 1908

Sommaire du nº 11. — 15 novembre 1908

Sommaire du nº 12. — 15 décembre 1908



BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS
- France, *un An*.. .. .. 10 francs
- Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 413, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse: Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis de 4 h. à 6 heures.



Le Budget de la Musique en 1908

D'après le rapport, fort intéressant à lire, de M. Buyat, il se décomposerait ainsi :

Inspecteurs de l'enseignement musical	14.200
Mission (1)	1.000
Académie de France à Rome (2)	30.440
Conservatoire National de musique et de déclamation (3)	241.560
Succursales du Conservatoire	173.000
Opéra : Subvention	800.000
— Caisse des retraites	20.000
— Bibliothèque	6.000
Opéra-Comique : Subvention	300.000
— Caisse de secours	5.000
Subventions aux sociétés de concerts	85.000
Secours (4)	84.000
Total	1.760.200

Tous les Beaux-Arts réunis reçoivent d'un gouvernement plein de sollicitude la somme rondelette de 17.554.638 francs.

(1) Le rapport n'indique ici que le total de 9.500 fr. pour huit missions, dont une seule accordée à la musique, sous les espèces imprévues de M. Arsène Alexandre, qui s'intéresserait, paraît-il aux « cahiers manuscrits laissés par Beethoven ». Il y a là un mystère que, faute de connaissances politiques suffisantes, nous renonçons à élucider.

(2) Nous attribuons à la musique les 4/5 du crédit total.

(3) Les 9/10 du crédit total.

(4) Les 4/5 du crédit total.

On sait que, selon l'esthétique parlementaire, ils sont au nombre de six : l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la musique et le Théâtre-Français, auquel il convient de rattacher l'Odéon, son vestibule. A parts égales, comme il convient dans une démocratie, il devrait être attribué à chacun d'eux, exactement : 2.925.773 francs ; il est donc fait tort à la musique de 1.165.573 francs.

Pourquoi ? En vertu d'un antique préjugé à l'avantage des arts plastiques, qu'il ne faut pas s'étonner de voir régner encore dans un milieu aussi peu cultivé que le Parlement. Je parle sans amertune ; je suis tout prêt à croire à l'honnêteté de nos honorables, à leur bonne volonté, à leur obligeance, à leur sens pratique et même à l'intelligence politique de quelques-uns d'entre eux. Il n'en est pas moins vrai que la plupart, surtout dans les rangs de la majorité, ont sur l'art et la littérature les idées d'un apothicaire ou d'un basochien de sous-préfecture ; et cela pour l'excellente raison qu'avant de tenir en main les destinées de la France, ils pesaient du julep derrière des bocaux rouges et verts, ou attendaient le client parmi la puanteur du papier timbré. Je ne leur en fais pas reproche, et je ne songe pas à m'étonner, s'ils rêvent pour leur place publique l'ornement d'une redingote de marbre ou de bronze, et ne connaissent d'autre musique que celle des orphéons. M. Buyat lui-même, qui raille avec élégance la « statuomanie » contemporaine et trouve, pour parler des 97 fr. 50 de M. Gailhard, la plus réticente ironie (1), ne semble pas beaucoup mieux s'y connaître, en l'art des sons, que Bézuquet ou Numa Roumestan. *Pelléas et Mélisande* est, de tous les ouvrages modernes, celui qui a donné cette année la plus forte recette à l'Opéra-Comique : 8.050 francs de moyenne pour 18 représentations, contre 7.687 fr. 67, atteints par *Aphrodite*, 7.401 fr. 06, par *Louise*, 6.982 fr. 83, par *Ariane et Barbe-bleue*, et 4.596 francs pour la représentation unique de *Cavalleria rusticana*. M. Buyat n'en revient pas, et, comme la musique de *Pelléas* lui paraît

(1) Il faut citer le passage : « D'après des documents dignes de foi, il résulterait que le privilège de M. Gailhard se serait soldé par un bénéfice de 97 fr. 50 à la date du 31 décembre 1906. Notre collègue, M. Levraud, qui est sceptique à l'endroit des bilans des directeurs de théâtres subventionnés, ne manquera pas de faire remarquer que ce chiffre n'a pas découragé les bonnes volontés. Chacun sait en effet que la direction de l'Opéra était plutôt convoitée ! Il faut croire que le désintéressement est une vertu essentiellement directoriale. »

« particulièrement difficile », une explication lui vient à l'esprit : « il n'en faut pas douter ; c'est à la perfection de la mise en scène, c'est aussi à la supériorité de la principale interprète, Mlle Mary Garden, qu'est dû cet heureux résultat ».

Le régime despotique auquel nous avons renoncé depuis plus de cent ans avait ses bons côtés : Louis XIII était un musicien fort distingué, Louis XIV fit l'Opéra, et Louis XV, quoiqu'il eût la voix fausse, protégea et pensionna nombre d'artistes et de compositeurs, parmi lesquels Rameau lui-même, si mauvais courtisan. On dépensait, pour les appointements ordinaires des musiciens, 300.000 francs sous le premier règne, 700.000 sous le second, 1.500.000 sous le troisième, sans compter les gratifications, les « extraordinaires », et les frais énormes des ballets dansés à la cour. Il est vrai qu'on se représente mal M. le Président de la République mimant, sur la scène de l'Opéra, le rôle du Soleil ou de l'Amour, et plus d'un de nos ministres aimerait mieux ne pas quitter le foyer.

LOUIS LALOY.





G. ROSSINI, N. PAGANINI ET LA CANTATRICE S. PASTA

Englemann éditeur, Londres, 1832

NICOLO PAGANINI

SES ŒUVRES, SON INFLUENCE SUR L'ART DU VIOLON ET SUR LA MUSIQUE

LES ŒUVRES DE PAGANINI.

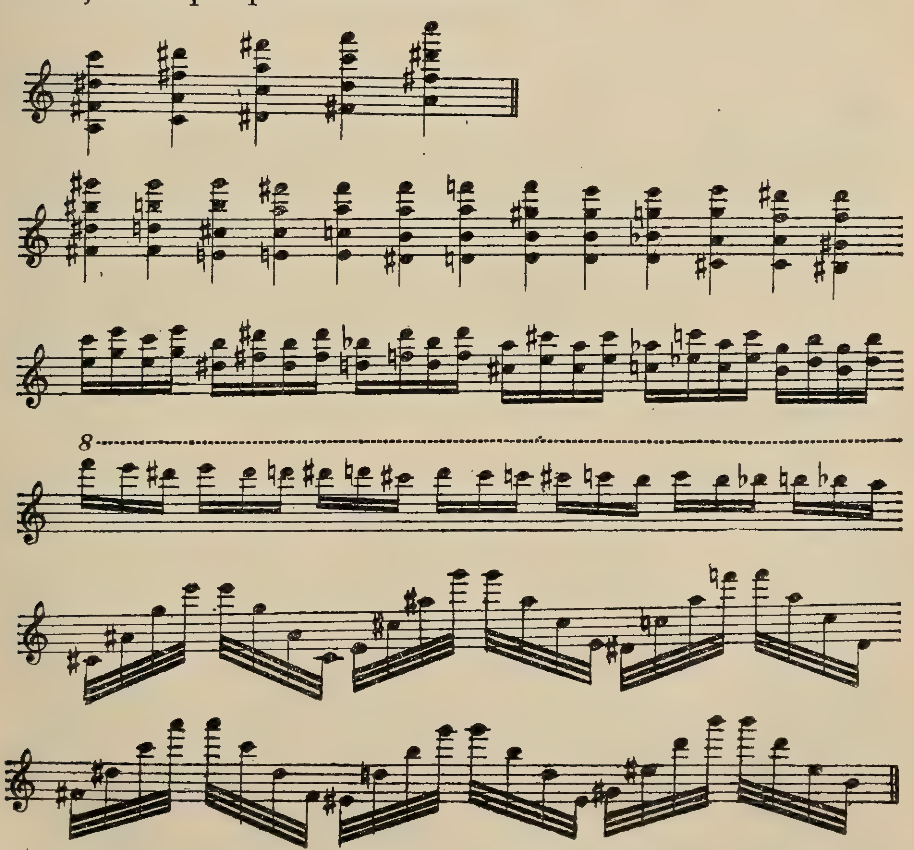
En tant que compositeur, Paganini fut-il un génie ? le compositeur égalait-il le violoniste ? oui, dirons-nous, car le prodigieux artiste a remué les foules exclusivement avec ses œuvres. Il lui arrivait parfois de jouer des morceaux d'autres compositeurs, mais c'était très rare. Il avait la plus grande admiration pour Beethoven et exécutait ses quatuors dans l'intimité. Sa nature d'Italien le poussait à varier à l'extrême les compositions qu'il exécutait et il lui arrivait souvent d'en changer complètement en public le texte primitif. Du vivant de Paganini personne ne vit les parties solo de ses compositions et le travail de

Guhr (1) constitue un acte unique : il écrivit de mémoire le *Nonpiu Mesta,* il est vrai qu'il approcha souventes fois le maître.

Liszt et Schumann avaient pour lui la plus vive admiration et le premier écrivait à un de ses amis (2) en date du 2 mai 1832 :

« Et moi aussi je suis peintre » s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre,..... quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini.

« René, quel homme, quel violon, quel artiste ! Dieu, que de souffrances, de misères, de tortures dans ces quatre cordes ! tiens, voici quelques-uns de ses traits :



(1) Carl F. W, Guhr, né à Militsch (Silésie) en 1787, mort en 1848, chef d'orchestre de l'Opéra de Francfort.

(2) Autographe en possession de M. G. Calmann-Lévy, publié dans l'ouvrage de La Mara « Franz Liszt's Briefe ».

Quant à son expression, sa manière de phraser, son âme enfin !..... Schumann disait : « Si l'opinion générale ne veut pas reconnaître le mérite des compositions de Paganini, il est indiscutable qu'elles contiennent beaucoup de pures et précieuses qualités, qui ressortiraient avec plus de richesse sur le piano. » Moscheles écrivait : « Ses concertos sont superbes et ont leurs moments grandioses, seulement,en général, ils me paraissent être des feux d'artifices dont les brillantes pièces se succèdent et se ressemblent. Berlioz disait : « On dit que Weber était un météore, mais avec justice, on peut dire que Paganini est une comète ». Le concerto en *ré* fut composé en 1811 et fit une sensation énorme ; il est du reste admirablement orchestré.

Il est très malheureux pour les violonistes que les petits-fils de Paganini ne veuillent pas livrer ses compositions *manuscrites* à la publicité, nous avons pu voir à Gajone trois concertos qui nous ont paru dignes du plus grand intérêt. Nous nous sommes ingéniés de persuader à ces messieurs de ne pas séquestrer plus longtemps ces œuvres de valeur, mais ils veulent vendre le tout ou ne pas se défaire des précieux manuscrits Ils rendent ainsi un mauvais service à l'art et les mânes de Paganini doivent en tressaillir. Il est avéré que Paganini écrivait peu et ne composait que très rarement, mais cependant son œuvre paraît pauvre en raison des programmes entiers dans lesquels son nom seul figurait et il doit en avoir été beaucoup égaré ou dérobé.

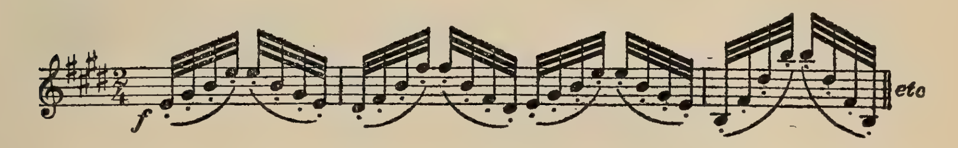
Nous voyons par exemple sur un programme du concert donné à Londres le 27 juin 1831 une « sonate avec variations sur un thème de Haydn ». Dans le concert du 17 août 1832 une « grande sonate militaire, dans laquelle sera introduit le *Non più andrai* de Mozart, suivi d'un thème avec des variations brillantes et dont le *God save the King* sera la conclusion, exécutée sur une seule corde (la quatrième) par le signor Paganini ». Nous trouvons encore « Fandango Espagnol varié dans lequel on entendra les imitations humoristiques et variées de la vie de ferme.

De ces compositions nous n'avons pu retrouver trace, et elles sont sans doute dans des bibliothèques particulières. Maintenant, examinons les œuvres de Paganini par ordre d'Opus.

Op. 1. — 24 *Caprices* pour violon seul. Ces caprices sont

des merveilles et jamais rien de ce genre ne fut mieux fait et mieux compris. Ainsi que le disait Brahms, ces caprices dénotent une connaissance approfondie de la composition en général et du violon en particulier.

N° 1. — Etude d'archet brillante en même temps que très musicale.



N° 2. — Passage rapide sur plusieurs cordes avec extension des doigts.



N° 3. — Sans doute la 1re œuvre où soit employé le double trille.



Ce presto est le modèle du caprice en *sol* ♯ mineur de Rode.

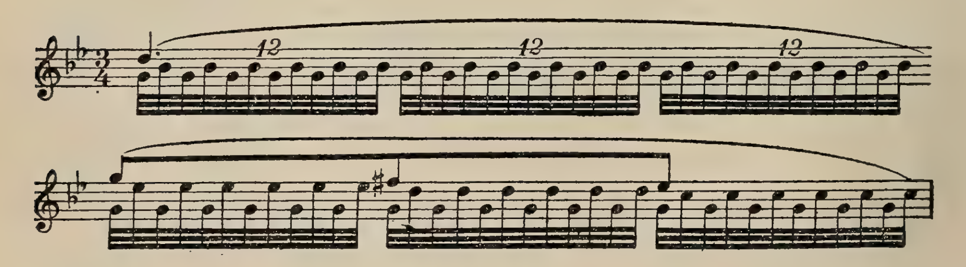
N° 4. — Idée large et prenante, ensuite mouvement plus vif dans lequel intervient un passage montrant la facilité prodigieuse que devait posséder Paganini.



N° 5. — Une courte cadence, puis un *agitato* de caractère sombre.



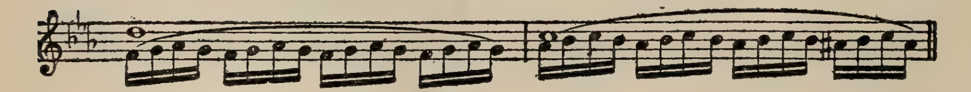
N° 6. — *Adagio* admirable, demandant une grande extension des doigts.



N° 7. — *Barcarolle.* 1re étude où Paganini parcourt l'étendue entière du violon.



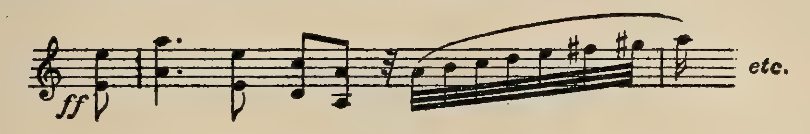
N° 8. — *Maestoso.* Combinaison de doigts très compliquée.



N° 9. — *Allegretto.* Charmante imitation de la flûte et du cor.



avec un motif grandiose en *la* mineur.



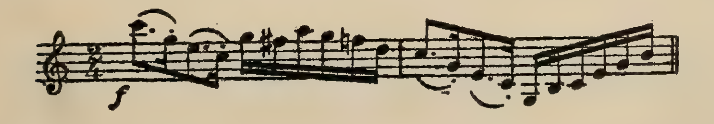
N° 10. — *Vivace,* dans la forme d'un scherzo.



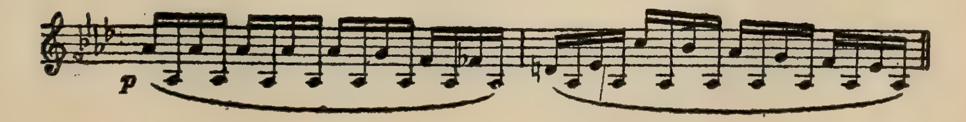
N° 11. — *Andante* débutant par cette phrase noble et large ;



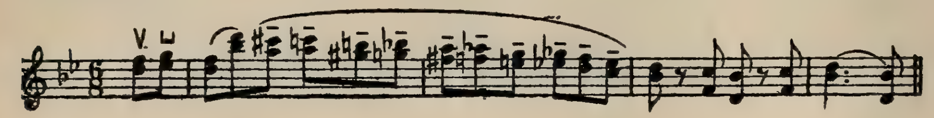
suivie du presto vigoureux rythmé.



N° 12. — *Allegro* bariolé ; phrase d'une expression profonde.



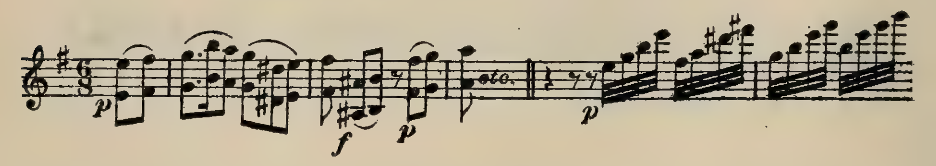
N° 13. — *Allegro.* Scherzetto spirituel, avec un milieu énergique.



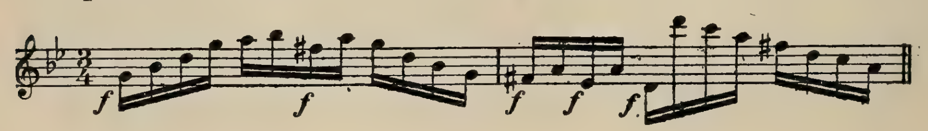
N° 14. — *Moderato.* D'allure militaire; on y trouve le coup d'archet suivant :



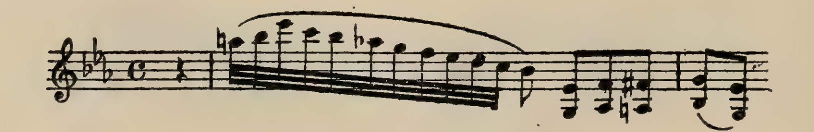
N° 15. — *Posato.* Barcarolle avec variations.



N° 16. — *Presto.* Etude d'archet aux accentuations très marquées.



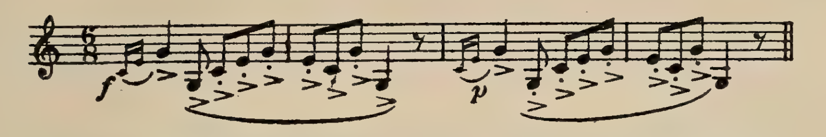
N° 17. — *Sostenuto et Andante.* Conversation entre deux vieilles femmes.



Avec un motif très violent :



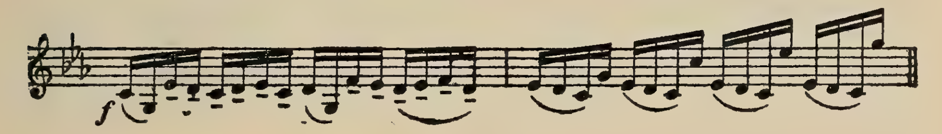
N° 18. — *Corrente et Allegro.* Imitation du cor de chasse.



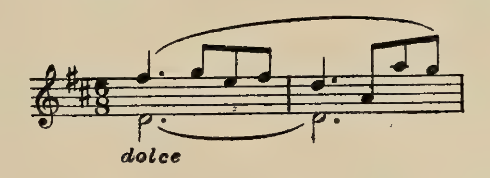
N° 19. — *Lento et Allegro assai.* Dispute entre deux sorcières.



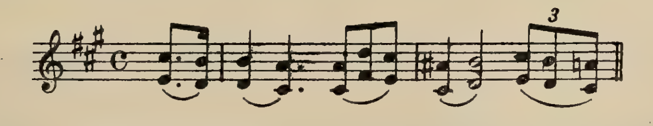
Avec un milieu passionné :



N° 20. — *Allegretto pastorale.*



N° 21. — *Amoroso.*

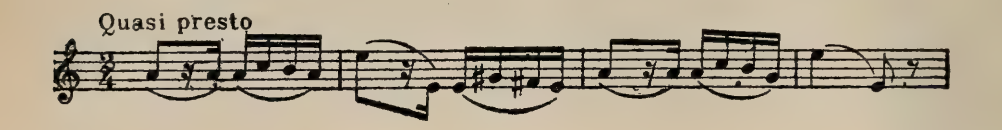


N° 22. — *Marcato* avec le passage caractéristique suivant :



N° 23. — *Posato.* Etudes d'octaves.

N° 24. — *Tema con variazioni,* fort amusant, transcrit pour piano par Liszt et Brahms.



Op. 2. — *Six Sonates* pour violon et Guitare (1), ou violon et piano par F. David (2).

Op. 3. — *Six Sonates* pour violon et guitare (1), ou violon et piano par F. David (2). Il paraîtrait que c'est Moscheles qui écrivit la partie de piano, mais il refusa de signer la partition Le titre original porte : *Sei Sonate per Violino e chitarra, Composte e Dedicate Al Signor Dellepiane, da Nicolo Paganini.* Ces sonates sont plutôt des airs variés et n'ont aucun rapport avec la forme usuelle de la sonate. Elles paraissent même pauvres d'invention et venant après les 24 Caprices ; on se demande si elles émanent du même auteur.

Op. 4. — *Trois Quatuors* pour violon, alto, violoncelle et guitare. Ces quatuors sont introuvables.

Op. 5. — *Trois Quatuors* pour violon, alto, guitare et violoncelle. Le titre original porte *Tre quartetti a Violino, Viola, Chitarra e Violoncello. Composti e dedicati alle Amatrici De Nicolò Paganini. Milano. Presso Giov. Ricordi.* Chaque quatuor comporte quatre mouvements. A côté de jolies phrases, il y a des périodes frisant l'enfantillage. Certaines parties sont toutefois très soignées. Paganini répudiait, paraît-il, ces ouvrages, et Fétis déclare que les pièces portant des dates antérieures à 1839 et signées de Paganini sont apocryphes.

Op. 6. — *Premier Concerto* en *mi* bémol, pour violon et orchestre. Œuvre publiée par Schott et Cie à Paris et première des œuvres posthumes en 1851.

Ce concerto est superbe et d'une allure vraiment grandiose ; les trouvailles y abondent et la largeur du style dénote le grand artiste ; le début est imposant :

(1) Edité par Ricordi.
(2) Edité par Breitkopf et Härtel.



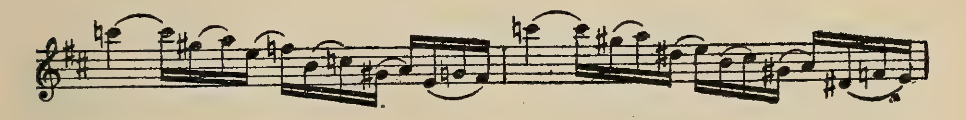
et la jolie phrase qui suit :



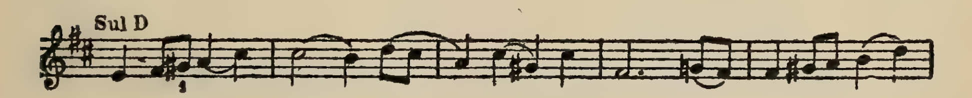
est pleine de charme, interrompue par la période suivante gıande et forte :



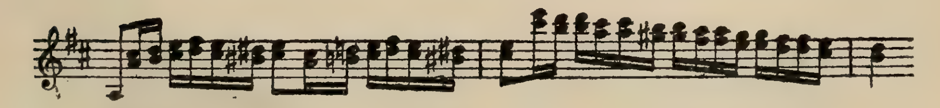
peu après une agitation vive paraît soudain :



à laquelle succède la phrase pleine de cœur et de douleur; cette phrase est d'abord jouée sur le *mi* et ensuite sur le *ré*.



Cette phrase terminée, un motif gai et spirituel intervient :

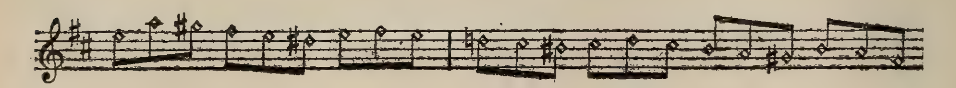


qui constitue aussi une excellente combinaison propre à la technique de Paganini.

Le passage suivant dénote le musicien savant :



La période finale du 1er solo est d'un éclat exceptionnel :

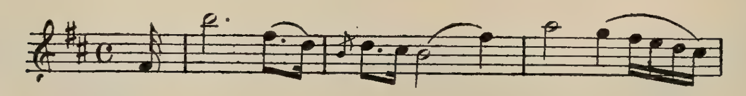


en sons harmoinques

L'esprit diabolique du grand artiste, se révèle par le pizzicato :



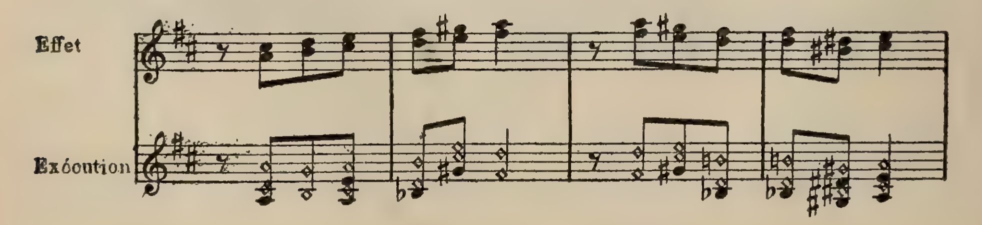
L'Adagio en *si* mineur :



fut inspiré à Paganini par le grand acteur italien Demarini ; c'est une scène qui se passe en prison et dans laquelle le prisonnier prie la Providence de le délivrer ; le thème du *Rondo* pétille d'esprit et de finesse.



Ce *Rondo* a également ceci de particulier, c'est que Paganini y introduisit pour la première fois les doubles sons harmoniques.



La réussite de ces sons harmoniques exige une main énorme et des doigts très longs.

Op. 7. — *Deuxième Concerto* en *si* mineur. Œuvre Posthume.

La première partie de ce *Concerto* est d'un intérêt moins soutenu que le *Concerto* en *ré,* mais contient également des passages extraordinairement intéressants. L'*Adagio* en est bien inspiré. Le Finale *la Clochette* est un des morceaux les plus célèbres de Paganini et Liszt en fit la magistrale transcription qui a nom *la Campanella.*

Le thème en est ravissant au possible et d'un esprit achevé:



la période :



et celle-ci :



sont des trouvailles musicales que l'on réentend dans Chopin et Liszt.

Nous pouvons dire sans crainte de contradiction que le grand violoniste a créé la majeure partie des formes de la technique du violon et la preuve de ceci, c'est que les Wieniansky, Vieuxtemps Sarasate, etc. n'ont fait que d'user de ses procédés.

Op. 8. — *Le Streghe, les Sorcières.* Le thème principal est extrait du Ballet de Süssmayer *le Nozze di Benevento.* Ce morceau fut écrit en 1813.

Le thème principal :



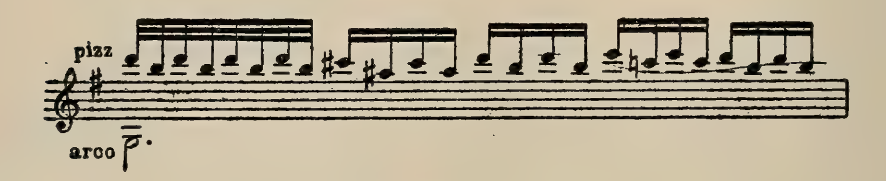
est suivi de plusieurs variations « ensorcelées », c'est le cas de le dire ; le motif du milieu de chaque variation est d'une grande tendresse, qui fait contraste avec le feu des traits.



Le *Final* est une sorte de galop brillant.

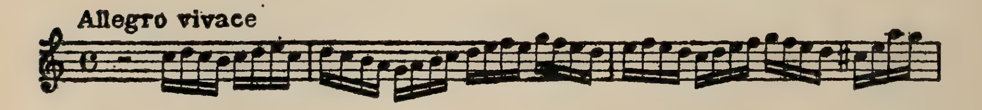
Op.9. — *Variations* sur *God save the King.*

La 4e *Variaton* est curieuse et déconcertante à la fois :



Op. 10. — *Variations* sur le *Carnaval de Venise.* Ces variations firent fureur et l'enthousiasme qu'elles déchaînèrent partout était extraordinaire. Publiées en 1851.

Op. 11. — *Mouvement Perpétuel.*



Le mieux réussi de tous les *Moti Perpetui* écrits jusqu'à ce jour.

Profondément musical, ce morceau est une merveilleuse étude d'archet.

Op. 12. — *Introduction et Variations* sur l'air *Non più Mesta accanto al fuoco.* Le thème est extrait de l'Opéra de Rossini la *Cenerentola* ; morceau extrêmement intéressant au point de vue technique ; le thème est très banal.

Op. 13. — *Introduction et Variations* sur l'air *Di tanti palpiti* extrait de l'Opéra de Rossini *Tancrède.*

L'introduction est charmante et le thème également. Les variations sont des plus originales.

Op. 14. — *Soixante variations* sur l'air *Barucaba.*

Excellentes comme préparation aux autres compositions de Paganini, ces variations n'ont aucune prétention.

Œuvres sans numéros d'Opus.

Sonate en *la* majeur.

Petite sonatine sans importance.

Variations de Bravoure sur un thème de *Moïse* de Rossini, par Nicolo Paganini.

Morceau à exécuter entièrement sur la 4e corde. Le thème en est très beau et les variations des plus cocasses. Berlioz déclarait à propos de l'accompagnement d'orchestre de ce morceau, que Paganini orchestrait mieux que Rossini.

Introduction et variations sur le thème, « *Nel cor più non mi sento.* »

Le thème est extrait de l'opéra *la Molinara* de Paësiello. (Thème sur lequel Beethoven fit également des variations.) Cette œuvre peut compter parmi les meilleures de Paganini, c'est la synthèse de son art dans ce qu'il avait de plus saillant.

Duo merveille. Chant avec accompagnement de pizzicato de la main gauche.



Trois airs variés pour être exécutés sur la 4e corde seulement.

Excellentes préparations pour les variations sur *Moïse*; dans l'ensemble, modestes petites pièces.

Les Charmes de Padoue. Larghetto et Presto en 6/4. Morceau très facile et facilement jouable par les élèves. Musicalement médiocre.

Œuvres manuscrites et inédites (se trouvant au château de Gajone).

Trio, pour violon, violoncelle et guitare.

Six duos, pour violon et guitare.

Sonate concertante, pour violon et guitare.

Quatuors II, X, XII, XIII, XIV, XV, pour violon, alto, violoncelle et guitare.

Deux duos, pour violon et guitare.

Grande sonate, pour guitare.

Pot-Pourri.

Sonate militaire.

Menuet, pour guitare.

Trois menuets.

Menuet XXV.

Valse.

Rondoncino, pour guitare.

2e *valse.*

Sinfonia Lodovisia.

Duetto amoroso.

Canzonetta.

Le couvent de Saint-Bernard (avec 57 parties d'orchestre).

La Pendule (partition).

Sonata appassionata.

Trois ritournelles, pour deux violons et basse.

Saint-Patrick's Day, fantaisie avec orchestre.

Sonate et *prière.*

Sonate amoureuse et galante.

Sonatine et Polachetta.

3e *Concerto* en *mi*, violon-solo, partie écrite en 15 pages.

Partition d'orchestre de 128 pages, avec une partie de « Serpentone ».

4e *Concerto* en *ré*. Partie de violon-solo de 12 pages.

5e *Concerto* en *la*. Partie de violon-solo de 15 pages.

La Primavera. Sonate.

Napoléon. Variations sur la corde *sol.*

Varsovie. Sonate.

Cantabile et Valse.

Tarentelle, avec orchestre (43 pages).

Ballet champêtre.

« *Sonata* per la gran viola ».

La Tempête, avec orchestre.

Marie-Louise. Variations.

Tous ces manuscrits sont en excellent état ; les démarches faites pour trouver acquéreur sont restées vaines, autant en Europe qu'en Amérique ; le Dr Buttafaire, de Milan, s'est rendu acquéreur d'une partie de la collection, mais cherche, lui aussi, à s'en débarrasser. La ville de Gênes devrait faire le sacrifice d'acheter toute la collection, de façon à ce qu'elle ne puisse s'éparpiller dans plusieurs mains. Encore une fois, nous regrettons très vivement que les manuscrits ne soient pas livrés à la publicité ; il y a parmi eux de vraies reliques et MM. Paganini, étant donnée leur situation, devraient avoir des prétentions plus douces ; il est probable alors que les grands conservatoires se disputeraient l'admirable collection qu'ils possèdent.



UNE OPINION CONTEMPORAINE

Nous avons retrouvé à la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer deux chapitres d'une revue intitulée « *Mosaïque* » par P. Hédouin, les articles ont paru en 1856, et ont pour titre « Paganini ».

« J'ai connu assez particulièrement Paganini, et je peux affirmer que, sous tous rapports, il y avait en lui l'un des hommes les plus extraordinaires que j'ai rencontrés.

« Selon moi, son talent était si complet, si élevé, que jamais, il ne s'en présentera de semblable. Ce talent sublime, il le devait autant au travail, qu'au génie dont la nature l'avait doué.

« Je vais d'abord essayer de donner une idée de ce qui constituait son individualité artistique, et la révolution qu'il avait opérée dans le domaine du violoniste. Ensuite, j'esquisserai sa phvsionomie comme homme privé, telle qu'elle m'est apparue, en racontant quelques traits de son caractère.

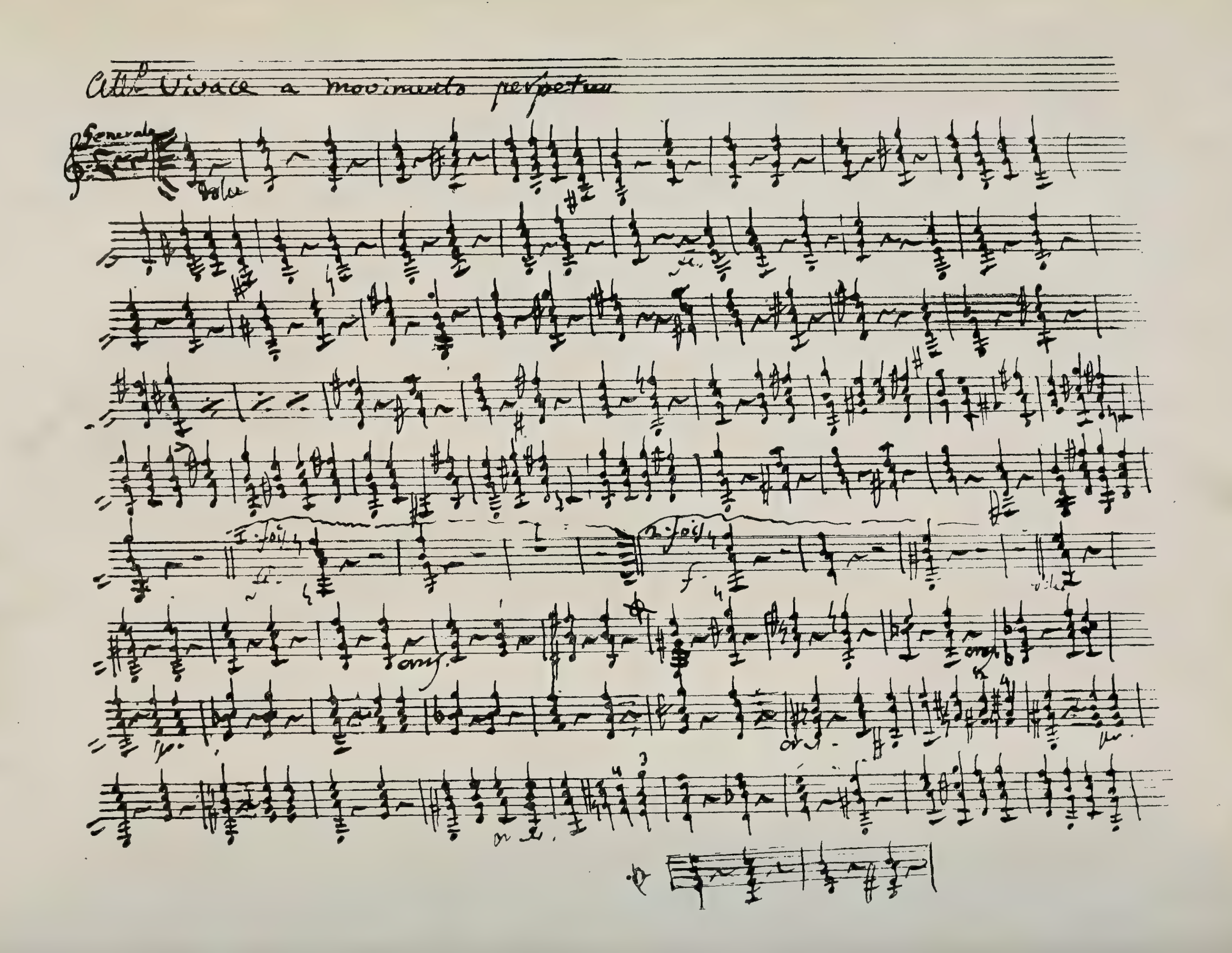
« Tout le monde sait que le violon est, de tous les instruments, le plus difficile à apprendre de manière à arriver à une certaine habileté, et le plus insupportable à entendre, lors qu'il ne réalise pas une certaine perfection purement classique. Dans ce dernier cas, il n'a point de charme, l'effet qu'il produit est purement matériel, et agace, fatigue les nerfs de ceux dont l'organisation est délicate, en leur faisant constamment percevoir la présence de la corde et du crin. La prestidigitation du doigté, la souplesse et la vigueur de l'archet, la mesure exactement observée, la justesse des sons, ne suffisent donc pas au violoniste pour émouvoir les amateurs d'élite, pour les transporter dans ce monde idéal de jouissances

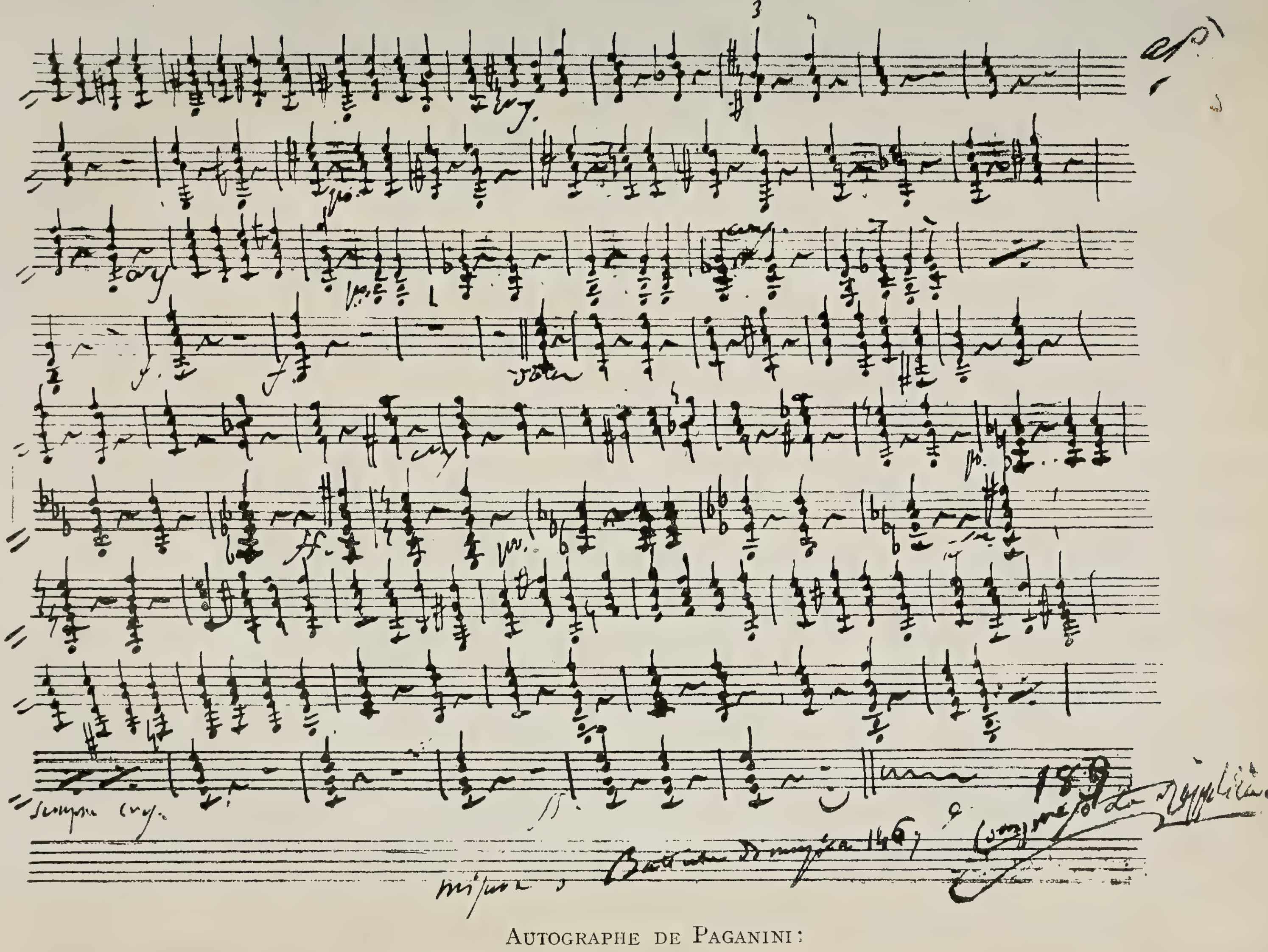
pures, célestes, ou de terreur infernale qu'évoquait le génie de Paganini.

« Avant ce grand artiste, Tartini, Pugnani, d'après la tradition, et Viotti que j'ai eu le bonheur d'entendre à Calais en 1814, étaient les seuls qui eussent fait oublier qu'ils jouaient du violon. Leur âme avait passé dans leurs doigts, qui, par une communication électrique qu'on ne saurait expliquer, imprimait aux sons toutes les nuances des passions et des sentiments. Ces artistes étaient loin toutefois, d'avoir atteint le degré de perfection auquel parvint Paganini, parce qu'ils n'avaient point cherché, découvert les ressources immenses renfermées dans le violon. Ce dernier s'est en effet cré des moyens et une puissance jusqu'alors inconnus. Novateur heureux, il a transformé l'art en telle sorte, qu'il semble l'avoir refait entièrement.

« Je vais grouper quelques exemples destinés à faire mieux saisir et à justifier l'opinion que je viens d'émettre.

« L'archet de Paganini, placé dans une position plus perpendiculaire qu'on ne le place ordinairement, avait une franchise d'attaque, une hardiesse, un essor plein d'élégance et de grâce. Jamais on n'avait donné au *Pizzicato* et au *Staccato*, la force et les applications qu'il leur avait données, même dans les mouvements les plus rapides. Les sons harmoniques, imitation du flageolet, qui, jusqu'alors étaient si pauvres d'effets, il leur avait imprimé tour à tour une vigueur, une expression, une douceur admirables. L'exécution à double corde n'était pour lui qu'un jeu. Ce qu'il y avait surtout de miraculeux, c'est que, laissant de côté l'orchestre, il exécutait avec un seul doigt un chant délicieux, tandis que les autres doigts faisaient entendre l'accompagnement lent ou vif, formant une harmonie qui ne laissait rien à désirer et qui renfermait souvent des dissonances très compliquées, d'une justesse incontestable. Il en était arrivé à ce point, qu'une seule corde, la quatrième, lui suffisait pour atteindre une telle profondeur d'expression, que, dans la *prière de Moïse*, par exemple, il ravissait ses auditeurs, et faisait couler les larmes des yeux des êtres les plus sensibles !... Quant à la voix humaine, n'était-il pas parvenu, par un travail inouï, à l'imiter dans toutes ses nuances : à la rendre sévère, ou tendre, religieuse ou ironique, terrible ou suppliante, gaie ou douloureuse ? Les accents de la jeune fille, de l'amant passionné, du vieillard, du guerrier volant à la victoire, de tous les personnages comiques des parodies italiennes, s'échappaient de son jeu magnifique avec une vérité, un brio, une mélancolie, une fierté, une amertume, ayant quelque chose de surhumain ! Ceux qui l'ont entendu interpréter les différents caractères du *Carnaval de Venise*, me comprendront cent fois mieux par les souvenirs qu'ils en ont gardés, que par tout ce que je viens de dire, car, outre mon inhabileté, il y a dans les arts des merveilles qu'on ne saurait rendre par la parole écrite ou parlée. L'organisation physique de Paganini venait en aide à son génie, en lui offrant des ressources que nul autre que lui n'aurait pu employer. Ainsi, ses clavicules étaient conformées de façon à ce que son violon, sur lequel il appuyait alors avec force son menton, y tenait attaché, sans qu'il fût obligé de le soutenir avec la main gauche, ce qui lui permettait de faire tout ce qu'il voulait, en lui donnant toutes les positions possibles. Cette main elle-


Allo. Vivace a movimento perpetuo
Generale
Dolce
1. Fois
2. Fois
f
cresc.
Dolce



Autographe de Paganini :
Accompagnement de guitare au mouvement perpétuel.

même, avait une élasticité, une forme vraiment unique, puisque, sans effort, il arrivait à imprimer à son pouce la courbe la plus arquée, dans un sens contraire à l'articulation. Longtemps, on a pensé que les doigts de Paganini étaient d'une longueur énorme, et, à cet égard, on s'est étrangement trompé. D'une dimension moyenne dans le repos mais secs et très effilés, ils acquéraient dans l'action une extension que les savants anatomistes pourraient seuls expliquer.

« Je laisserai de côté une foule d'autres moyens techniques trouvés, inventés par Paganini, et qui rendaient son exécution prodigieuse. Il me suffira de répéter ce que les vrais connaisseurs ont dit si justement de son talent : « Contrairement à certains chanteurs, qui font de leur « organe un instrument, il avait fait *de son instrument un organe*, rendant « pleinement ses pensées musicales. »

D'une taille un peu au-dessus de la moyenne, Paganini possédait une figure d'une expression à la fois sardonique et fantastique. Ses traits rappelaient ceux de Dante. De longs cheveux noirs tombant en boucles sur ses épaules, ajoutaient à l'effet plein de mélancolie répandu sur sa personne. Lorsqu'il s'animait, ses yeux lançaient des éclairs, et il était difficile de soutenir son regard, sans éprouver un certain sentiment de malaise et d'effroi. Incertain dans sa démarche, paraissant prêt à succomber sous les atteintes d'une maladie nerveuse qui finit par le conduire au tombeau ; quand il tenait son violon et levait son archet, une révolution subite s'opérait en lui : ce faible corps prenait à ce moment la force, la puissance du bronze et se dessinait dans sa pose d'Appollon Pythien.

« Son esprit était fin, distingué. Il connaissait bien la littérature de son pays, et en parlait en homme de goût et d'érudition. Dans un salon, ses manières annonçaient la fréquentation de la bonne société. Quant à son caractère, la bizarrerie, le caprice en formaient les bases. Lorsque je fis sa connaissance, il était déjà hypocondriaque à un haut degré, vivant sous l'influence des manies, résultant sans nul doute de sa maladie nerveuse qui le dominait. Poursuivi à diverses époques par la calomnie, il avait conservé sur les jugements des hommes, un scepticisme amer, que souvent, il laissait éclater dans la conversation. Jeune, il s'était livré aux passions les plus vives. On m'a assuré alors, que sa prodigalité n'avait plus de bornes. Le croirait-on ? à 40 ans, l'avarice la plus sordide remplaça cette folle générosité. Je vais en citer un exemple pouvant servir à l'étude des maladies de l'esprit humain. Le lendemain d'un concert donné par lui dans la ville que j'habitais, et dont la recette avait produit 10.000 francs, il me manifesta le désir d'acheter un gilet de casimir noir. Je lui fis l'offre de le conduire chez mon tailleur : « Non, non, me dit-il, *mio caro advocato*, menez-moi dans la boutique d'un fripe (fripier) ». Nous allâmes trouver un nommé Morel, unissant à l'état de fripier, le titre de costumier de théâtre. Pendant trois quarts d'heure, Paganini discuta avec le marchand pour obtenir une diminuation d'un franc sur le prix du gilet coté à 10 francs. On se ferait difficilement une idée de toutes les ressources qu'il employa afin de parvenir à ce but qu'il ne put atteindre !... Ennuyé par ce débat, ayant quelque chose de souverainement ridicule de la part d'un grand artiste, je déclarai pour en finir, que

j'allais solder la différence entre la somme demandée et offerte. Il se résigna alors à satisfaire le fripier, mais ce fut en faisant une grimace vraiment diabolique. Puis, en sortant du magasin, il me dit : « Vous n'avez donc pas lu les mémoires du signor Marmontel, puisque vous vous étonnez de ce que je viens de faire ?... » (On sait que l'auteur des *Incas* raconte dans ses *Mémoires* que Voltaire, étant à Ferney, employa inutilement devant lui toute son éloquence, afin qu'un juif lui fît remise de six livres, sur le prix d'un couteau de chasse.) « J'ai lu Marmontel, lui répondis-je, et je vois où vous voulez en venir ; mais vous oubliez, mon cher maître, que Voltaire se faisait une question d'amour-propre de remporter une victoire sur un juif, et lui offrit, en échange de ses six livres, les compensations les plus généreuses, il alla jusqu'au point de lui promettre très sérieusement de doter une de ses filles. Est-ce ainsi que vous avez agi envers ce pauvre fripier ? »

« En mille circonstances, Paganini me montra cette extrême avarice. Un matin, je le vis s'habiller ; il portait sur la peau un gilet de flanelle très vieux et entièrement rapiécé de sa main. Comme je le plaisantais sur cette étrange économie : « *Signor advocato*, me dit-il, vous manquez de sentiments en ce point ; un vieil habit pour moi, c'est un vieil ami... Je m'y attache, et je ne peux m'en séparer... »

« Je l'avais adressé et fortement recommandé à Londres à un de mes bons amis, Mr. Smith, secrétaire de l'amirauté, demeurant à Sommerset-House, et qui le reçut avec les plus grands égards. Tous les jours il refusait de prendre des lettres d'invitation de la haute aristocratie, parce qu'elles n'étaient point affranchies !...

« J'ai de lui des autographes d'autant plus curieux, qu'il n'aimait pas écrire, et ne consentait que rarement à placer une ligne et son nom sur les albums des plus nobles, des plus belles dames. Dans une de ses lettres, qui me sont restées, il m'a salué du titre excentrique de *Figlio di vesuvio nato à Boulogne-sur-mer.* »



LETTRE DU DOCTEUR PIRUS PIRONDI DE MARSEILLE

Le vénérable docteur, né le 8 octobre 1811 et actuellement en parfaite santé, nous fait l'honneur de nous communiquer ses impressions sur Paganini, qu'il connut personnellement.

Marseille, le 30 *avril* 1905.

Mon cher Alberto,

. . . .

. . . .

. . . . . Oui, par le fait de circonstances curieuses, j'ai pu, dans ma jeunesse, vivre pendant quelque temps, et à deux reprises, assez près de Paganini pour pouvoir vous fournir de curieux détails sur sa personne. Malheureusement j'éprouve beaucoup de fatigue à écrire, et je n'ai sous ma main

aucun secrétaire dont je sois sûr de l'orthographe. Je tâcherai cependant de vous en dire quelque chose.

Sa tête, son encolure, tenaient un peu d'Offenbach — mais sans lunettes et plus maigre, les hanches saillantes, la gauche surtout sur laquelle il appuyait le coude pour mieux fixer l'immobilité de son violon. Les doigts de la main gauche avaient près d'un centimètre de plus de longueur — huit millimètres — que ceux de la main droite et par suite sans doute d'une disposition, particulière des muscles de l'épaule droite, il ne portait son archet sur le violon qu'après lui avoir fait parcourir un bel et large arc de cercle avec le bras étendu.

En jouant, ses yeux brillaient comme deux gros diamants, mais tête et corps gardaient une immobilité complète, absolue.

Je ne l'ai vu jouer qu'une fois à son premier concert à l'ancien Grand-Opéra de Paris. Tout l'orchestre, composé de grands artistes dirigés par l'illustre Habeneck, fut tellement abasourdi, stupéfait de ce qu'il entendait, que *tous*, et *successivement* cessèrent pendant un moment de *l'accompagner* : silence de l'orchestre, et toutes leurs figures en l'air en véritable admiration. Paganini baissa le regard sur eux, et pareil triomphe imprima sur ses lèvres un sourire inoubliable.

Il avait l'air et il était en effet toujours souffrant, surtout quand il venait, selon son expression, de jouer *plus sérieusement* et plus préoccupé que de coutume. Quant à la qualité, à la vigueur, à la force, à l'endiablement des quatre cordes de son violon, rien au monde ne peut en donner une idée ; j'en éprouve encore les frissons, rien que d'y penser, comme j'en éprouve en me rappelant la voix du grand ténor Rubini.

Qui n'a entendu la prière de Moïse sur la 4[e] corde jouée, chantée, modulée, *distillée* par Paganini, peut regretter d'être venu au monde trop tard. Qu'il eût un doigté spécial, et un *accord* exceptionnel, cela est incontestable, mais cela ne peut expliquer la formidable puissance du *son*. Ses doigts avaient une *force d'acier* et il possédait une *dextérité*, je dirais. presque un art inconnu pour faire volontairement ou sans le vouloir le miracle suivant : au milieu d'un concerto, une corde se casse; vive émotion dans le public, l'artiste ne s'arrête pas pour si peu, et la belle exécution marche jusqu'à la fin avec trois cordes au grand étonnement et à l'enthousiasme général. Passant par Marseille, Paganini fut retenu par plusieurs de mes amis, amateurs hors ligne de musique de chambre, trios, quatuors, quintettes charmèrent nos oreilles pendant plusieurs jours, Paganini était pour ce genre de musique, aussi extraordinaire et aussi admirable que pour le reste.

Paganini était doué d'une susceptibilité excessive, système nerveux maladif, santé chancelante, toujours très souffrant lorsqu'il s'était livré à une trop sérieuse étude de violon.

La crainte de manquer des soins nécessaires à sa santé avait exagéré chez lui le goût de l'économie, à tel point qu'un mauvais esprit le surnomma M. Paganiente (Paye rien).

On peut ne pas aimer ses compositions, mais c'était un grand artiste se jouant des plus sérieuses difficultés, et grandissant démesurement ces grandes difficultés, d'après l'auditoire qu'il aurait devant lui.

Deux anecdotes peu connues peut-être le prouvent. Au début de ses tournées artistiques, un compositeur connu à Florence et estimé pour sa belle musique de chambre le met au défi de jouer proprement un de ses concertos inédits,après trois jours d'études : Paganini lui offre de le jouer séance tenante ; et pour comble de mystification à l'auteur, il emprunte un mauvais violon et un mauvais archet au voisin et soulève l'admiration des assistants. Si le pauvre vieux compositeur était en vie à l'heure actuelle il courrait encore !...

Les Frères Baër arrivent dans une ville d'Allemagne pour y donner un concert. Etant couchés dans un des principaux hôtels, ils sont réveillés par les sons d'un violon que ces deux grands artistes estiment ne pouvoir se trouver qu'entre les mains d'un Paganini. Ils se taisent, déplacent les meubles, se couchent par terre pour mieux entendre. Cela ne leur suffisant pas, ils se lèvent et, un bougeoir à la main, parcourent les corridors de l'hôtel et finissent par trouver la chambre où Paganini jouait et s'exerçait..... dans son lit. Après de nombreux appels, Paganini finit, par ouvrir la porte à ces deux grands artistes, qui sautèrent près du lit, suppliant Paganini de continuer ses exercices. Il continua, mais, au bout de deux heures, l'émotion fut si vive chez l'exécutant et les auditeurs, que tous les trois étaient presque évanouis ; nous tenons ce récit des frères Baër eux-mêmes.

Je m'arrête avec la crainte que vous ne puissiez lire ce long griffonnage écrit difficilement et à la hâte. Mais vous y trouverez ma bonne volonté et une preuve de ma vive amitié pour vous tous.

Dr Pirus Pirondi.



BIBLIOGRAPHIE

Les éclatants succès de Paganini, lui valurent une quantité de brochures et d'articles ; malgré l'impossibilité de les retrouver tous, nous croyons pouvoir citer à peu près les principales publications ayant trait au grand artiste.

Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, par Schottky, Prague Calve 1830.

Paganini's Leben und Charakter, par L. Vinela, Hambourg 1830. Campe.

Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten, par G. Harris, Brunschwig, Vieweg 1830.

Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini, par J. Imbert de Laphalèque, Paris, Guyot, in-8°.

Paganini et de Bériot ou avis aux artistes qui se destinent à

l'enseignement du violon, par Fr. FAYOLLE, Paris, Legouest, 183 in-8°.

Paganini, his life and Works, by STEPHAN STRATTON, London, Published by the « Strad ».

Leben, Charakter und Kunst N. Paganini's, par F.-C.-J. SCHUTZ, Eine Skizze, Leipzig, Rein 1830.

Paganini, par Mlle ELISA POLKO, traduit de l'allemand par RAVASINI, Treves Milano 1876.

Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots de son secret, par G.-L. ANDERS, Paris, Delaunay 1831.

Notice biographique sur Nicolo Paganini, par F.-J. FÉTIS, Paris, Schönenberger.

Vita di Nicolo Paganini da Genova scritta ed illustrata da GIANCARLO CONESTABILE, Bartelli, Perugia 1831.

Lettres de Liszt, par LA MARA, Breitkopf et Hârtel Leipzig : volume I, lettres n° 5, 16, 23, 88, 131 ; volume II, lettre n° 20 ; volume III, lettre n° 104 ; volume IV, lettres n° 112, 179.

Vie de Moscheles, 2 volumes 1873, chapitres 13 et 14 « Paganini ».

Louis Spohr, autobiographie, volume I, page 279 et volume II, page 168.

Célèbres violonistes, de A. EHRLICH.

Ole Bull, par SARA BULL.

Revue musicale de Paris, 23 décembre 1840. Article nécrologique, par F. Liszt.

Vie de Rossini, par S. EDWARDS.

Vie et lettres de sir Charles Hallé, 1814 et 1817.

Paganini, par J.-G. PROD'HOMME, Dulaurens.

La Bibliothèque nationale de Paris possède aussi de nombreux portraits de Paganini par : Caporali, Julien 1829 et 1839, Winterhalter J.-R., de Pommayrac, Bry, Krug, Corplet, F. Bachmann, Fontalard, Weber, Hahn année 1836 et n° 3729 (Paganini couronné) Artus, von Filzer, Brandt, Jocopi, Ponike, A. C., et Battsalle.

ALBERTO BACHMANN.





UN MARIAGE GRÉGORIEN

La petite ville de Nogent-sur-Marne a offert, il y a quelques jours, un singulier spectacle. Quelques centaines de Parisiens, gens des lettres et des arts, du théâtre et du monde, envahirent la vieille église du lieu pour suivre un office du plus pur style grégorien, dont la musique et les habits sacerdotaux eux-mêmes, s'efforçaient de nous transporter aux temps moyenageux. Il s'agissait d'un mariage qui réunit d'universelles sympathies et la fête s'acheva dans un merveilleux décor du XVIIIe siècle où Watteau vint jadis peindre à l'abri du monde.

Un chroniqueur mondain aurait vite brossé un léger croquis de cette évocation charmante du passé, au milieu d'un public tout à fait moderne. La critique musicale réserve son intérêt pour la reconstitution grégorienne, accomplie sous la direction de notre collègue M. Gastoué. Là où apparaît le nom de Gastoué on peut être sûr que les choses seront bien faites et que la science historique aura satisfaction tout autant que les oreilles. Le programme arrêté fut en quelques mots celui-ci ; nous en donnons le détail afin qu'il puisse servir d'exemple en toute autre occasion :

1° Propre de la fête du jour, c'est-à-dire l'introït, le graduel, l'alleluia, l'offertoire et la communion de la messe « *Sacerdotes* » (Edition Vaticane). Cependant le texte du graduel a été chanté sur un simple récitatif du XIe siècle, extrait d'un ms. latin de la Bibliothèque nationale (1139).

2° Ordinaire de l'Avent, temps liturgique où nous nous trouvions. L'ordinaire de la messe N° XVII de l'Ordinarium (Ed. Vaticane) avec le Gloria de la messe des « *Anges* ».

3° Pièces de la liturgie du mariage, et autres pièces supplémentaires spécialement transcrites sur des mss. du Xe au XIIe siècle savoir :

Deus Israel coniungat vos.
Ecce sic benedicitur.
In te speravi.

dont les mélodies seront insérées dans le *Liber Gradualis* en préparation de l'Edition vaticane.

Sanctorum exaltatio.
Fons indeficiens

tropes inédits du *Sanctus et de l'Agnus.*

A l'élévation : *O sacrum convivium,* antienne de la fête du « *Corpus Christi* »

A la fin, le psaume *Beati omnes,* en antiphonie ancienne, dont les versets ont été empruntés à la *Commemoratio brevis* attribuée à Hucbald (IXe-Xe siècle), où ils sont écrits dans la curieuse notation dasienne. La mélodie de l'antienne est un timbre des nocturnes solennels. En voici la musique :



Cette brève énumération ne saurait donner l'idée de la douceur pieuse et enveloppante de la musique. Le vénérable plain-chant, restitué dans son intégrité et débarrassé de l'anky-

lose qui le paralysait, redevient une musique souple et digne, incroyablement respectueuse du mystère auquel elle s'associe. Les catholiques verront-ils un jour tout ce qu'il manque à leurs solennités lorsque leur cœur ne chante point de cette façon?

Gardons-nous cependant d'un optimisme illusoire. Entre l'art grégorien et le public de nos grands mariages il y a un désaccord, dont la disparition n'est pas prochaine. A moins d'un véritable miracle, je ne vois pas trop comment concilier en un même lieu (fût-ce une église) deux mentalités aussi opposées que celle d'un chrétien du xe siècle et celle d'un intellectuel de 1908. Entre Hucbald et Anatole France, entre Saint Grégoire et Mlle Moréno, qui se sont rencontrés l'autre jour dans l'église de Nogent, on avouera qu'il y a bien quelques petite différences qui se traduisent et s'accusent dans le goût musical. Ce n'est pas là un vain distinguo. Les amis de la restauration grégorienne, et j'en suis, auraient tort de se dissimuler la gravité d'un problème, qui n'a l'air de rien parce que les bienséances mondaines l'atténuent, mais qui se dressera toujours devant eux et contre eux.

Aussi longtemps que nous nous sommes tenus au raisonnement spéculatif, tout a bien été. Il faut, disait-on, en enflant la voix, une musique religieuse à l'église, l'art doit être à sa place, etc...... Dissertations faciles. Mais en pratique tout change, et tout est compromis, parce qu'on se trouve en présence d'un public étranger à ces vues de piété, souvent très hostile, et dont il faut bien tenir compte puisque nous l'avons invité à prendre sa part de la cérémonie. De là vient toute la difficulté. Quand nous tonnons contre la musique profane, la musique impie et théâtrale, qui envahit le temple, nous songeons involontairement à une église idéale, où le fidèle recueilli ne demande qu'à prier. Et certes, il n'est pas rare de rencontrer des offices de ce genre, en semaine, ou le dimanche de bonne heure. Bien que cependant, par un jeu malin des contrastes, la pire musique semble précisément se réfugier en ces heures de recueillement. Là sévissent les cantiques déplorables, et tout le mauvais goût dont un catholique charitable est susceptible. Mais à côté de ces manifestations d'une piété, sinon éclairée, du moins sincère, se placent les grandes cérémonies auxquelles l'esprit du monde ne saurait demeurer étranger puisque c'est lui-même qui les provoque. Or remarquons-le bien, ici l'église est

proprement *dessaisie*, comme on dit en langage juridique. Ni le prêtre ni le fidèle ne sont plus chez eux. En veut-on la preuve ? Supposons un curé de paroisse qui prendrait occasion d'une cérémonie de ce genre, pour élever la voix et dire : « Mes très chers frères, je vois parmi vous des hérétiques notoires, des impies qui font scandale. Vous les connaissez comme moi. Je les conjure de revenir à la foi, etc..... » Comment pensez-vous que ce petit discours serait accueilli ? Trouverait-on dix personnes dans toute l'assistance, pour défendre ce curé, qui se mêle de ce qui ne le regarde pas, qui viole les lois de l'hospitalité, qui met les pieds dans le plat etc... Par conséquent, l'Eglise n'est plus chez elle ; son rôle est passif. On lui demande simplement d'expédier au plus vite quelques actes convenus, et de glisser sur tout le reste, c'est-à-dire d'atteindre le minimum possible de religiosité.

Dans ces conditions, qui se réalisent plusieurs fois chaque jour à Paris, voudrait-on dire quelle est la musique vraiment à sa place ? Est-ce l'antienne grégorienne, ou la Méditation de Thaïs ? Ayons le courage de l'avouer, l'émotion décorative et un peu vague d'un maître comme Massenet convient merveilleusement à cette mise en scène, dont la religion est le prétexte, mais où le christianisme est relégué dans les coulisses. Le pauvre vieux plain-chant est bien étonné de se trouver en pareille compagnie, et la compagnie bien surprise de le voir apparaître en intrus ! Me dira-t-on qu'une cantilène du XII[e] siècle empêchera Mme X. de songer à son nouveau chapeau ou le petit Z., de se creuser la tête pour savoir comment se défaire de sa 24 HP. Passe encore pour un beau solo de violoncelle, un adagio habilement truqué. Voilà qui peut distraire un moment, et faire lever au ciel de beaux yeux. C'est de la décoration, comme les fleurs de l'autel, et cela ne tire pas à conséquence.

Mais il en va tout autrement des chants sacrés où le christianisme a mis ce qu'il avait de meilleur. La cantilène grégorienne n'est pas un vêtement d'indifférence que l'on peut jeter sur la pompe d'une solennité mondaine. L'âme qui vibre ici ne peut s'adresser qu'à des croyants, à une communauté qui s'unit dans un même effort de prière. Les accents de la liturgie ne sont point des objets d'agrément, offerts à notre curiosité ou à notre ennui, mais des moyens d'hygiène mentale qui font partie d'une thérapeutique d'âme,

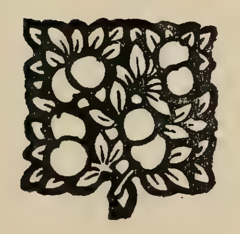
d'un régime de vie intérieure. Tout nous dit dans ces mélodies des offices catholiques, qu'elles ont été conçues pour une réunion d'initiés, où le catéchumène restait à la porte. Leur condensation dans les limites d'un étroit *ambitus*, leurs lignes simples et sommaires, leur dolence, leur monotonie même, qui exclut tout souci de l'effet, rien de cela ne peut s'appliquer à une foule pimpante dont la sacristie est la seule préoccupation. De telles formes d'art synthétisent une collectivité homogène, dont les cœurs palpitent à l'unisson et qui n'a besoin pour s'exprimer que d'un mélisme sonore à peine indiqué. Quelques mouvements à travers l'octave, sur des modes choisis, quelques formules d'humilité, quelques cadences de prière, de patientes vocalises qui achèvent l'extase, cela suffit pour manifester l'émotion que le sacrifice divin inspirait à nos ancêtres. C'est quelque chose comme le rayonnement de l'ineffable. Qu'on le veuille ou non, cette musique est une musique de société secrète, où chaque fidèle apporte un désir de communion qui l'unit à son voisin et accomplit un rite salutaire.

S'il en est ainsi, où trouver une commune mesure entre le grégorien et le public de nos grands mariages. Car il est impossible de rêver une mixture sociale plus disparate que la cohue qui se presse à ces assemblées. L'autre jour même, à Nogent, où l'élite intelligente se voyait rassemblée, j'ai surpris des réflexions qui témoignent à quel point la musique liturgique et la religion elle-même sont dépaysées en cette occurence. Un homme, qui a de l'esprit à Paris et qui se trouvait à côté de moi, se plut à commenter par un mot plaisant, toutes les phases de la messe. Au Canon, je l'entendis prononcer cette phrase, qui voulait être malicieuse : « Tiens, on dirait qu'ils jouent au zanzi. » Que peut donc faire le catholique égaré dans ces spectacles, sinon souhaiter qu'ils s'expédient au plus vite, et que sa religion s'y montre le moins possible;

En somme la « *messe de Nogent* » comme on dira plus tard dans l'histoire de la musique, devrait faire réfléchir les catholiques et les amis de l'art sacré. Cette manifestation tout à fait remarquable précise une tendance intéressante de l'Eglise actuelle ; elle marque la volonté de mener à bien les instructions du *Motu Proprio*, et d'en finir avec ce compromis qui jusqu'ici était imposé par l'auditoire lui-même. Et du même coup elle pose en face d'un public athée ou indifférent le problème,

d'un art de plus en plus détaché du monde. N'est-ce pas là une situation singulière et essentiellement contradictoire ? D'un côté on raffine sur le choix de l'office, et d'autre part on se montre absolument indifférent au choix des fidèles. On chasse les marchands du chœur,et on les convie à prendre place dans la nef. On présente au catholique une liturgie idéale, et on le met hors d'état d'y prendre part,en ouvrant l'église à ses critiques les plus avertis. Il y a là un manque de logique et une dualité pénibles, qui empêcheront, je le crains bien, ces tentatives de porter leurs fruits. Oui, il faudra opter entre deux courants aussi divergents, si l'on ne veut point que les cérémonies religieuses prennent le caractère de réunions publiques, et de spectacles de curiosité. La voie où s'engage l'Eglise à la suite des cantilènes grégoriennes nous conduit vers les premiers âges du christianisme, où le temple était avant tout un lieu *d'initiation*. Verrons-nous ce retour s'accomcomplir véritablement ; verrons-nous l'église au fidèle, comme la mine au mineur ? Je le souhaite bien vivement. Chacun chez soi, et le chant grégorien sera bien gardé.

J. ECORCHEVILLE.





LA MUSIQUE DES SYLLABES

ET LES SIRÈNES DU DOCTEUR MARAGE



Il n'est pas d'étonnement plus grand que celui-ci pour le psychologue et l'esthéticien. Les poètes, dont toute la joie et tout l'effort consistent à trouver à l'expression de leurs pensées et de leurs sensations une forme verbale qui, par des rythmes cadencés et par des agencements harmonieux de syllabes, ajoute une volupté sonore, une beauté phonique, une splendeur concrète au sens dont les mots et les phrases sont les signes conventionnels et abstraits, — les poètes, bien souvent, n'aiment pas la musique. Et réciproquement il arrive parfois, (moins fréquemment tout de même), que les musiciens n'aiment pas la poésie. Il y a, je le sais, une différence essentielle entre la musique et la poésie. Dans la première, le son est l'unique élément en jeu avec ses modalités de rythme, de hauteur, de timbre, d'intensité. Dans la seconde, le son n'intervient qu'en seconde ligne, subsidiairement si j'ose dire, comme parure, comme ornementation d'idées qui, sans lui, pourraient se survivre, puisqu'une poésie peut se traduire, d'une langue dans une autre, donc ne pas s'évanouir entièrement quand on la prive de ses rythmes et que l'on altère toutes les sonorités avec lesquelles son auteur l'avait conçue.

Quel est cependant le poète qui ne gémit pas en voyant l'une de ses œuvres ainsi bouleversée par le traître qu'est tout traducteur, doublement traître quand il s'agit de vers ? Que restera-t-il dans la meilleure traduction italienne ou anglaise

de la poésie verlainienne, avec toutes ses diphtongues sourdes et ses voyelles éteintes :

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond !

Que restera-t-il même de tel couplet lamartinien, si nous lui enlevons la symétrie de ses syllabes, sa belle ordonnance rythmique :

Le livre de la vie est le livre suprême
Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;
Le passage attachant ne s'y lit qu'une fois.
On voudrait s'arrêter à la page où l'on aime ;
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même,
Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts.

Il y a donc bien en poésie des éléments purement acoustiques, des éléments musicaux. Dès lors comment se fait-il que le poète puisse ne pas aimer la musique, ou le musicien ne pas aimer la poésie ? C'est évidemment parce que la mise en œuvre du son par ces deux sortes d'artistes diffère totalement.

Dans l'espace, le son se manifeste par certaines qualités, telles que la hauteur, le timbre, etc... ; dans le temps il se manifeste par le rythme. Force nous est donc d'admettre que les qualités du son et que le rythme employés en poésie ne sont pas les mêmes que les qualités du son et que le rythme employés en musique, puisque poètes et musiciens ne se montrent pas également sensibles aux deux arts.

Pour le rythme la différence est facile à percevoir.

Le rythme musical a été longtemps lié au rythme poétique. Longues et brèves du texte chanté déterminaient la durée des diverses notes d'une mélodie. Mais peu à peu la musique vocale s'est libérée du joug des paroles, et la musique instrumentale s'est complètement affranchie de l'esclavage métrique ; notre musique moderne n'a plus aucun souvenir de cette tyrannie primitive.

En somme on peut dire aujourd'hui que le rythme poétique tient uniquement au nombre d'*ictus*, de coups frappés par

l'émission des mots, — un coup par syllabe dans la poésie française ; un coup par syllabe longue, un demi-coup par syllabe brève dans la poésie latine, etc. — tandis que le rythme musical tient à l'équidistance des ictus, ou du moins à l'existence d'une commune mesure entre la *durée* des divers sons. Le rythme poétique est basé sur le *nombre* des accents, le rythme musical sur leur *espacement* dans le temps.

Il y a quelques années, je vis dans un music-hall un des meilleurs poètes de notre époque qui, dodelinant de la tête et remuant les mains, essayait de suivre la mesure d'un air pourtant bien simple ; il n'y parvenait pas et je me ressouvins alors d'un de mes anciens professeurs, un bon Père de la Compagnie, qui, remarquable connaisseur en métrique latine, nous embrouillait toujours à la chapelle, quand il voulait battre la mesure d'un cantique sur son eucologe. Ces hommes au rythme quantitatif, habitués à considérer comme égaux des alexandrins dont la déclamation dure tantôt deux et tantôt six ou huit secondes, tiennent pour barbare et enfantin l'isochronisme de la carrure musicale et ne peuvent se soumettre à sa régularité mécanique (1).

Pour ce qui est des qualité spatiales du son en musique et en poésie, la différence qui les caractérise est beaucoup plus difficile à saisir, et je crois bien que M. le Dr Marage est le premier qui, à une époque toute récente, soit parvenu à résoudre le problème, en réalisant enfin la synthèse expérimentale des voyelles.

Il est évident, a priori, que la musique du vers (indépendamment de son rythme) tient à la qualité « alphabétique » des syllabes qui le composent.

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur !
. . . .
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
. . . .
Ils sont heureux, les morts aimés, car on les pleure !
. . . .

(1) Il est intéressant de remarquer que les lois du rythme se sont adoucies dans les deux arts simultanément : liberté sans cesse croissante de la quantité en prosodie, émancipation de la carrure en musique. On accepte dans les deux clans des rapports de plus en plus complexes et de plus en plus nombreux soit entre le nombre, soit entre les durées des ictus sonores.

Voici des vers que nous trouvons jolis parce que les syllabes en jeu nous offrent des sonorités et des rapports de sonorités particulièrement agréables à l'oreille. Le charme de ces sonorités tient-il, comme dans une sonate de Mozart, à la *hauteur* successive des syllabes ? Ou, comme dans un poème symphonique de Rimsky-Korsakow à leur *timbre* ? Ou, comme dans un morceau bien exécuté, à leurs *intensités* relatives ?... Ce n'est pas à leurs hauteurs, car une même syllabe peut se chanter indifféremment sur toutes les notes de la gamme, sans cesser d'être reconnaissable, et le même vers peut être mis en mélodie de cent manières différentes sans cesser d'être un joli vers. Ce n'est pas à leurs intensités, car modulés par une femme à la voix délicate ou lancés par le puissant organe d'un tragédien, ils conservent la même beauté. Ce n'est pas à leur timbre non plus, car nous reconnaissons fort bien un *o*, un *a*, un *an*, un *in*, un *ou*, prononcés par des récitants aux voix timbrées tout à fait différemment. Pourtant c'est à cette hypothèse que l'on s'est le plus longtemps tenu.

On savait depuis un siècle et plus que le timbre des sons, (cette qualité qui permet de distinguer l'un de l'autre deux sons de même hauteur et de même intensité produits par deux personnes, un baryton et un soprano, par exemple, ou par deux instruments différents, un hautbois et un violoncelle, une clarinette et un tambour), on savait que le timbre tient à la présence d'un nombre plus ou moins grand d'harmoniques émis par l'agent sonore en même temps que le son fondamental. Nul n'ignore aujourd'hui que la hauteur d'un son dépend du nombre de vibrations effectuées par un corps en mouvement, — une corde de violon, une peau de timbale, un tuyau d'orgue, — pendant un temps donné, mais que toujours il s'adjoint à ces vibrations principales une série plus ou moins complète de vibrations accessoires toutes plus rapides que les vibrations fondamentales, et que l'on appelle les *harmoniques* du son fondamental. Dans certains instruments, les cloches, par exemple, l'une de ces vibrations accessoires peut même devenir plus perceptible que le son fondamental trop grave et que l'on n'entend pas. Quoiqu'il en soit c'est à la présence des harmoniques, qui ne sont pas les mêmes suivant les corps sonores en mouvement, qu'est dû le timbre propre de tout son ou de toute voix humaine.

Or on est parvenu, au moyen d'instruments de physique, à faire l'analyse de tous les timbres musicaux, à dissocier les harmoniques de tous les sons. Etant donné une série de résonnateurs métalliques, susceptibles de vibrer chacun en présence d'une des notes de notre musique et mis en communication, grâce à un dispositif spécial, soit avec des flammes de gaz, soit avec des cylindres enregistreurs, si l'on émet devant ces résonnateurs un son musical, — produit par un hautbois, je suppose, — on reconnaît visuellement, au mouvement de certaines flammes, ou à l'inscription d'un tracé sur certains cylindres, que ce son correspond à une note *N*, et est accompagné de sons accessoires correspondant, par exemple, aux notes *d*, *f*, *j*, *h*. Si l'on fait alors vibrer simultanément et avec les rapports d'intensité voulus, des diapasons donnant ces mêmes notes *N*, *d*, *f*, *j*, *h*, on obtient, en effet, par synthèse, un son de timbre identique au timbre du hautbois. Cette expérience est classique et donne des résultats infaillibles.

Si donc la différence qualitative, qui nous fait distinguer les uns des autres les sons *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *ou*, *in*, *on*, etc, tenait au timbre de ces syllabes, on pourrait en prononçant l'une d'elles devant les résonnateurs de Helmholtz et en l'analysant ainsi, la reconstruire ensuite par synthèse. Or *on ne le peut pas*. Avec quelque minutie, quelque adresse que l'on fasse l'expérience, on obtient bien une reproduction fidèle du timbre de la personne qui a chanté ou prononcé des syllabes devant l'appareil, on n'obtient pas de voyelles nettement différenciées les unes des autres, quoique les traités de physique semblent prétendre le contraire.

A priori, cet insuccès paraît impossible ; et tout mathématicien est tenté de prétendre que c'est parce que l'expérience est mal faite. Si *tous* les éléments constitutifs du son émis ont été bien analysés, disent-ils, leur synthèse soigneusement faite ne peut pas ne pas reconstituer ce son avec *toutes* ses modalités. Mais précisément, depuis les expériences si concluantes du Dr Marage, on comprend en quoi l'appareil d'analyse et de synthèse, que je viens de décrire succinctement, est incomplet et pourquoi des diapasons et des résonnateurs en vibration ne sauraient reproduire la qualité *syllabique* du son.

On pensa pendant quelque temps que la forme des résonnateurs était peut-être cause de cet insuccès. La bouche hu-

maine, se disait-on, prend, pour prononcer un *a*, un *e*, un *on*, des attitudes différentes ; moulons la forme de ces cavités, et peut-être que des sons émis mécaniquement à travers des embouchures obtenues de la sorte, feront entendre des voyelles distinctes. Et l'on moula force bouches en train de prononcer *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Le résultat fut à peu près négatif. M. Marage fait entendre, à son cours libre de la Sorbonne, des sons de sirène traversant des bouches en plâtre dont il possède une collection très complète. On ne distingue pas la voyelle prononcée.....

Une réflexion éminemment simple, comme toutes les idées géniales, a enfin donné au savant laryngologiste la clef du problème. Sur les tracés phonographiques, c'est-à-dire sur cette spire tremblotée que la pointe du résonnateur grave dans la gutta des rouleaux, on avait remarqué depuis longtemps que les voyelles *i* et *ou* produisent une ligne sinueuse régulière, plus ou moins serrée, suivant que la note sur laquelle ces voyelles sont proférées est elle-même plus ou moins haute, mais espacées régulièrement comme des dents de scie, tandis que les voyelles *é* et *o* produisent des dents de scie groupées par deux, comme une série d'*n* en écriture cursive, chaque *n* séparé du voisin par une liaison un peu plus longue ; et la syllabe *a*, enfin, donne des dents de scie groupés par trois, comme une série d'*m*, légèrement espacés les uns des autres. (1)



M. Marage se demanda si tout le secret des voyelles ne résidait pas uniquement dans cette répartition des vibrations sonores par groupes de une, de deux ou de trois petites oscillations, et il imagina de s'en assurer en construisant les cinq petits disques de sirènes dont nous donnons ici le croquis schématique. Ayant observé que les cordes vocales ne laissent entre elles qu'une très mince fente filiforme, quand on prononce un *é* ou un *i* et qu'elles s'écartent en forme de V quand on prononce un *a*, un *o* ou un *ou* et combinant cette donnée avec celle que lui fournissaient les tracés phonographiques, il perfora les petites

(1) Les flammes de Kœnig donnent d'ailleurs les mêmes résultats : flammes à une pointe pour *i* et *ou*, à deux pointes pour *é* et *o* et à trois pointes pour *a*.

plaques métalliques tournantes, dont se composent essentiellement toutes les sirènes, d'un certain nombre de *fentes équidistantes* pour produire le son *i*, d'un certain nombre *d'ouvertures triangulaires équidistantes* pour produire le son *ou*, de plusieurs *groupes de 2 fentes* pour produire le son *é*, de plusieurs *groupes de 2 ouvertures triangulaires* pour produire le son *o* et enfin de quelques *groupes de 3 ouvertures triangulaires* pour produire le son *a*. Et quand il fit passer un fort courant d'air dans chacune de ces sirènes en rotation, il eut la satisfaction de les entendre prononcer l'une après l'autre, presque aussi distinctement que vous pourriez le faire, les voyelles *i*, *ou*, *é*, *o*, *a*.

Il eut ensuite l'idée d'adapter à l'orifice de chaque sirène le moulage en plâtre d'une bouche prononçant une voyelle donnée. Or quand il met à la sirène *a*, la bouche *a*, à la sirène *o*, la bouche *o*, etc... la netteté de la syllabisation en est certainement accrue. Mais ce qui prouve bien que cependant la forme du résonnateur n'est que secondaire, c'est qu'avec la bouche *o* la sirène *a* continue à faire entendre un *a* plus pâteux mais encore distinct, tandis que la sirène *o*, munie d'une bouche *a*, continue à prononcer la voyelle *o*.

Par cette admirable expérience M. Marage a nettement montré que la *syllabisation* est une qualité du son distincte, irréductible, qui s'ajoute aux autres qualités antérieurement définies, la hauteur, le timbre, l'intensité, et qui tient à la diversité de groupement des vibrations émises par le gosier humain. Tous les résonnateurs et tous les diapasons, ne produisant jamais que des vibrations équidistantes, peuvent imiter tous les timbres, mais ne sauraient jamais émettre que des syllabes oscillant entre l'*i* et l'*ou*. C'est bien ce dont nous avons l'expérience avec les sifflets de chemins de fer, par exemple, les sirènes de navires, ou les redoutables engins d'automobile qui « font fuir l'obstacle » par leur hululement, sinistre comme celui du vent sous les portes.

Une voyelle est donc l'émission d'un son par petits groupes vibratoires de forme constante et définie. Et nous voyons maintenant que le musicien, — qui se sert de la hauteur, du timbre et de l'intensité des sons, — puise ses armes dans un arsenal tout autre que le poète, uniquement préoccupé de leur qualité syllabique.

La découverte du Dr Marage doit-elle influencer l'art musical ? Oui et non. Je m'explique.

D'une façon générale je ne crois pas que les découvertes d'ordre scientifique puissent en aucun cas profiter *directement* aux progrès de l'art. Les résultats obtenus objectivement, au moyen d'instruments, ne concordent pas forcément avec les données subjectives de nos sens ; parfois même ils en diffèrent totalement et seules les données sensorielles importent en art. Il est, par exemple, curieux de constater visuellement, avec des instruments, que les notes de la gamme sont obtenues par des corps en mouvement dont les nombres de vibrations présentent entre eux certains rapports simples. Mais, en musique, on peut ignorer jusqu'à l'existence même des vibrations, et l'oreille *seule* est souveraine appréciatrice du plaisir ou du déplaisir sonore, alors même que ses indications en pareille matière sembleraient aller à l'encontre des données scientifiques. Tout l'effort de la science consiste, à transporter dans le canton de la vision des formes, c'est-à-dire dans le domaine de « ce qui se compte », les sensations de tous ordres. On lit avec certitude sur un thermomètre les degrés de la température ; mais notre organe de réaction aux températures extérieures nous renseigne seul utilement quand il s'agit de savoir si *nous avons* chaud ou froid. Pendant longtemps néanmoins j'ai cru possible de demander des indications précises à la science pour remplacer les tâtonnements de notre goût. J'ai notamment poussé très loin des recherches de ce genre, en ce qui concerne les couleurs. Une observation bien simple m'a convaincu depuis de mon erreur. Je la rapporte ici, parce qu'elle éclaire singulièrement la question.

Pour obtenir scientifiquement « une gamme type des hauteurs » j'avais établi une série de *gris* basée sur ce principe :

J'appelais zéro le *blanc* et 24 le *noir* ; je divisais un disque en vingt-quatre secteurs égaux et je peignais alternativement douze de ces secteurs en blanc et douze en noir ; puis, faisant tourner rapidement le disque autour de son centre j'obtenais, par mélange optique, un gris que j'appelais *gris*-12 et qui *scientifiquement* était bien le gris moyen, le gris composé par moitié de blanc et de noir. En peignant dix-huit secteurs en blanc et six en noir, j'obtenais un *gris*-6, moyen terme entre le blanc et le gris-12. En peignant six secteurs en blanc et dix-huit en noir, j'obtenais le *gris*-18. Et en faisant ainsi varier

successivement les proportions de secteurs blancs et de secteurs noirs, je pouvais obtenir tour à tour les gris 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc... d'une gamme de vingt-cinq termes passant régulièrement du *blanc-zéro*, au *noir*-24. Dans un article, qu'il consacrait à mon ouvrage sur l'*Orchestration des Couleurs*, lors de son apparition, mon savant ami Félix Le Dantec me fit observer que cette gamme typique de gris était bien construite au point de vue scientifique, puisqu'elle analysait toutes les sensations de gris, en les transportant du canton de la vision des couleurs dans le canton de la vision des formes, (secteurs blancs et noirs que l'on pouvait compter) ; mais que peut-être elle n'aurait aucune valeur en art, car rien ne prouvait que les peintres choisiraient « à l'œil » les gris de ma série pour en faire leur gamme naturelle. Au moment où parut cette critique, elle me surprit et m'indigna quelque peu. Et pourtant rien n'était plus exact. Ma gamme scientifique a de la valeur au point de vue du diapason chromatique qu'elle me permit de construire et des investigations auxquelles elle me conduisit sur les hauteurs relatives du bleu, du jaune, du rose, etc..., mais *en art* la dame qui choisit « à vue de nez » des écheveaux de laine grise pour sa tapisserie est bien plus près de la vérité que je ne l'étais avec mes disques minutieusement construits. Ainsi, rien que pour mon *gris moyen*, le gris-12, obtenu par le mélange en égales quantités de noir et de blanc, si je le montre à vingt personnes en leur demandant si ce gris leur paraît clair ou foncé, les vingt personnes me répondent que c'est « un gris clair ». Dirai-je qu'elles se trompent ? Pas du tout ! Cela prouve simplement que, dans l'espèce, les sensations visuelles et les données scientifiques ne concordent pas ; les artistes n'ont pas à s'inquiéter de ces dernières.

Je crois donc que les sirènes du Dr Marage, qui ont analysé scientifiquement la nature des voyelles, n'ont pas résolu le problème de leurs qualités esthétiques.

Dans un ordre de complexité croissante les cinq voyelles dont ce savant a fait la synthèse se classent comme suit : *i*, *ou*, *é*, *o*, *a*. Rien ne prouve que, pour nos oreilles, elles agissent dans le même ordre. Et cependant j'estime que cette découverte ouvre la voie à toute une série de sensations nouvelles. Le simple fait de savoir que la qualité syllabique du son ne se confond avec aucune autre de ses qualités utilisées jusqu'ici en musique

est, pour les esprits curieux, une invitation à se lancer dans des recherches d'un ordre tout nouveau.

Je n'ai pas approfondi le problème et ne saurais indiquer un plan, ni même une méthode pour ces recherches, mais elles devraient évidemment porter sur deux points principaux : la valeur musicale des syllabes par rapport aux autres qualités du son, et leur valeur musicale intrinsèque.

Tous les musiciens qui ont écrit pour la voix se sont plus ou moins occupés du premier point. Il n'est pas un compositeur ni un chanteur qui ne sache que certaines voyelles sont plus favorables à l'émission des sons aigus et certaines autres à l'émission des sons graves. Ce lien est si intime qu'il devient même impossible de prononcer correctement certaines syllabes sur certaines notes. Je ne parle pas de la difficulté d'articulation qui concerne surtout les consonnes, mais de l'émission même des voyelles. Je me rappelle à cet égard un exemple typique. Ambroise Thomas a écrit quelque part, — au commencement de *Françoise de Rimini*, si mes souvenirs sont exacts, le mot « aurore » sur deux notes telles qu'il est presque impossible de le prononcer autrement que « aurôre ». Il y aurait donc un premier classement des voyelles à opérer, suivant l'ordre de leurs hauteurs normales, et il est probable que les syllabes que nous déclarons *claires* (en vertu d'une synesthésie toute naturelle) comme l'*a* ou l'*è*, seraient celles qui réclament pour leur émission, les notes les plus aigues, les plus *claires*, elles aussi, et que les syllabes sourdes, nasalisées, *ou*, *an*, *on*, etc... s'émettent plus normalement sur des notes graves... Il ne faudrait pas en déduire qu'une phrase donnée appelle une notation mélodique déterminée fatalement par les syllabes du texte, comme certains esprits tâtillons ont voulu qu'elle appelât nécessairement un certain rythme, une certaine prosodie musicale. Non, certes ! l'indépendance du musicien vis-à-vis du poète doit être sauvegardée ; mais elle n'est pas intégrale.

On sait assez le rôle que l'allitération joue dans la musique imitative, et combien Wagner particulièrement perd à être chanté en français, parce que toute la musique des consonnes de son texte disparaît dans une traduction. Si nous prenons telle poésie française, nous y apercevons immédiatement aussi des jeux de syllabe, dont le mélodiste doit à tout prix respecter la valeur. Dans les « grands jets d'eau sveltes » de Verlaine,

par exemple, le *sv* de l'adjectif, qui fuse vers le ciel, bravant les lois de la pesanteur et soulevant la voyelle *è* sur sa fluide rigidité est d'une puissance évocatrice qu'aucun trait ascendant de violon ou de flûte ne saurait égaler. Or les voyelles, auxquelles les musiciens n'ont guère pris garde jusqu'à ce jour, ne doivent pas avoir un rôle moins capital dans les fonctions mélodiques. Nous savons bien, notamment, que les syllabes muettes ne doivent pas coïncider avec un temps fort et pour peu que nous soyons parfaitement sincères avec nous-mêmes, nous reconnaîtrons que dans les lieder de Schubert et de Schumann, traduits en *prose*, même parfaitement traduits, l'absence de *rimes* au bout des périodes mélodiques n'est pas seulement une faiblesse poétique, mais constitue bien une faiblesse musicale, l'oreille éprouvant dans ces compositions symétriques le besoin de certaines cadences syllabiques en même temps que de certaines cadences tonales.

Les syllabes ont également des rapports synesthésiques étroits avec les harmonies. Je connais, dans un exquise mélodie des frères Hillemacher : l'*Attente*, sur une poésie de Théophile Gautier, certain accord onctueux et chatoyant qui ne prend toute sa valeur que sur le mot « roucoule ». Mettez toute autre voyelle à la place de celle-ci (je n'appellerai jamais *ou* une diphtongue, ce n'en est une qu'en français et pour l'œil) et le charme musical de l'harmonie s'évanouit presque entièrement.

Enfin la corrélation du timbre avec les syllabes est si évidente qu'il ne viendra jamais à l'idée de personne de chantonner, pour citer un thème de trompette, « fififi ! » ni pour citer un passage de petite flûte « taratata ! » Taratata, c'est de la trompette ; ranplanplan, c'est du tambour, fififi, c'est de la petite flûte. Et notez bien que ces synesthésies timbres-voyelles, fixées par l'usage, ont une origine spontanée, et ne dérivent pas d'une convention purement arbitraire.....

Tout ceci, je le veux bien, est déjà connu. Encore conviendrez-vous que les expériences du Dr Marage ne peuvent qu'encourager les esprits ingénieux à découvrir de nouveaux rapports de cet ordre, à chercher des effets inédits de convenance entre la musique et les textes vocaux.

Mais surtout, je le répète, le fait de savoir, à n'en pas douter, que la qualité « voyellistique » du son ne se confond avec aucune de ses autres qualités, pas même avec le timbre, doit encourager

les compositeurs à tirer parti de la valeur musicale intrinsèque des syllabes. C'est principalement sur ce deuxième terrain que s'ouvre désormais une voie de recherches toute nouvelle.

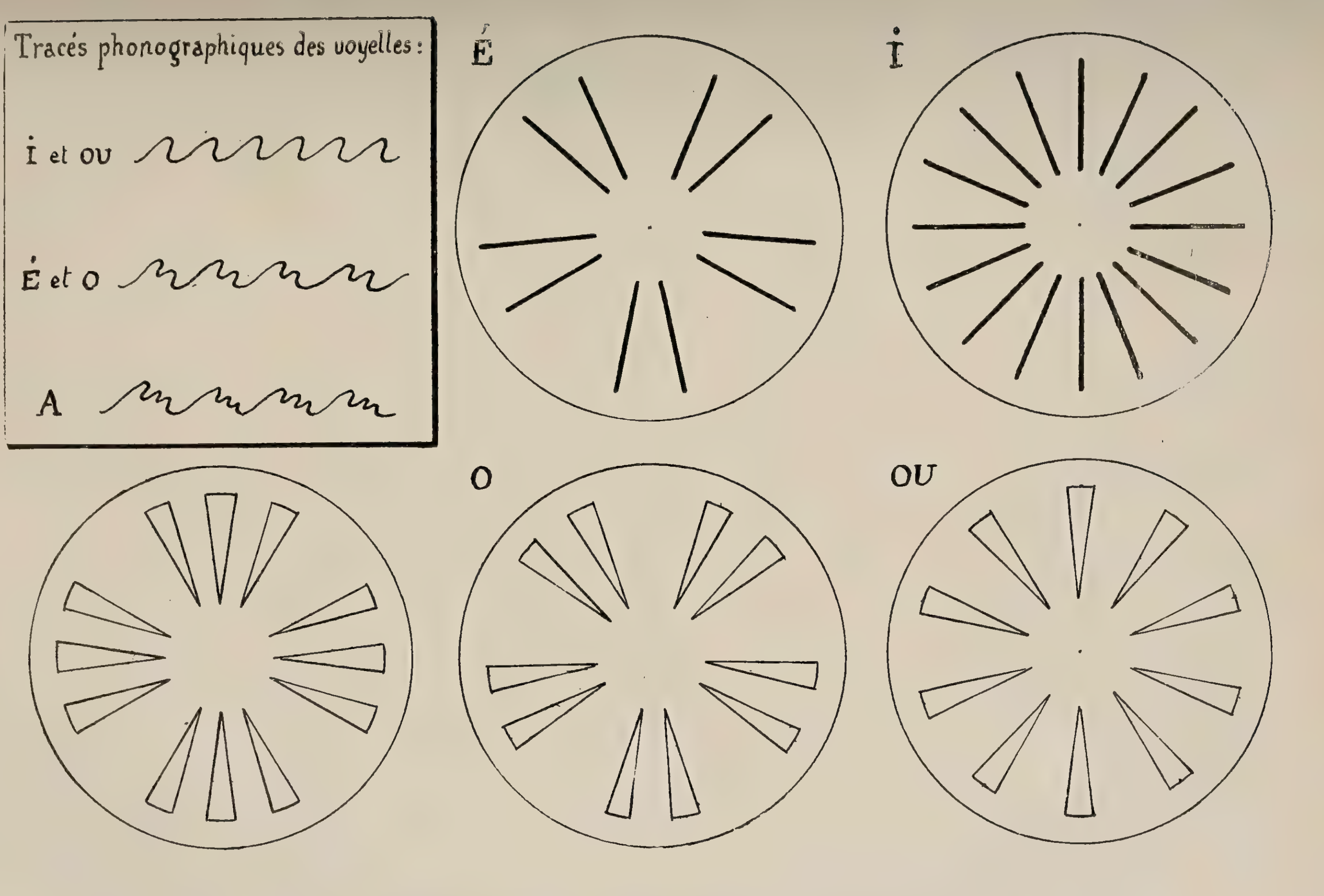
Qui donc aurait cru, au temps de Lulli, que les effets de timbres joueraient un rôle si grand dans les symphonies futures ? Monteverde au commencement du dix-septième siècle, puis Gluck à la fin du dix-huitième, parurent avoir tiré tout le parti possible de cet élément sonore. Et qui sait si la postérité ne trouvera pas que Rimsky-Korsakow et Debussy n'ont connu, sous ce rapport, que l'enfance de l'art ?... Aujourd'hui également nous avons peine à croire que de l'ingénieux emploi des voyelles on puisse tirer un parti bien efficace ; et qui sait pourtant si là n'est point l'avenir des voluptés sonores, l'enrichissement tant cherché de la palette musicale !... Je vois fort bien, pour ma part, des chœurs où l'utilisation traditionnelle des bouches closes ou des *a* ferait place à tout un jeu de voyelles et de consonnes établi suivant des rapports systématiquement étudiés, (non point par la science, une fois encore, mais par un empirisme auditif nouveau). Berlioz a cherché quelques effets de ce genre, dans certains chœurs de *La Damnation de Faust*, mais avec la seule intuition du génie, — qui, chez lui, n'était pas une longue patience, — et il s'agirait ici d'établir avec toute la force d'une volonté persévérante et toute l'ingéniosité de l'amour une esthétique nouvelle, l'esthétique musicale des syllabes.

Sans aucun doute les premières indications dans cette matière seraient fournies par la musique vocale polyphonique. On pourrait découvrir certains effets particulièrement heureux dans les conflits de syllabes que nous offrent les duos, les trios, les quatuors, les quintettes, les sextuors, les septuors d'antan, surtout dans la musique italienne. Il suffirait d'analyser avec sagacité la cause de ces agréments syllabiques, pour trouver peut-être les lois élémentaires de leurs rapports et de leurs contrastes. La lecture à haute voix des poètes et des écrivains harmonieux fournirait aussi de précieux renseignements sur l'enchaînement des syllabes et sur leur valeur musicale. Une phrase de Renan, un vers d'Hugo serviraient parfois de thème à tout un morceau de musique syllabique, dont la beauté particulière serait d'autant plus évidente qu'on le construirait sur des bases rythmiques, mélodiques et harmoniques plus simples.

Je ne désespère pas de voir un jour quelque jeune musicien faire de charmantes trouvailles dans ce domaine, et resserrer ainsi les liens de la musique et de la poésie. On a tant abusé depuis quelques années des trompettes bouchées et des cymbales frappées pianissimo! Il serait temps de trouver autre chose. Qui sait si le *ba, be, bi, bo, bu* de notre enfance n'est pas l'exercice sauveur qui orienterait la musique polyphonique vers une nouvelle aurore ?

JEAN D'UDINE.





Disques de sirènes ajourés pour la production des voyelles : A. É. O. İ. OU.



DE L'ADAPTATION MUSICALE

L'ADAPTATION musicale, forme d'art récente, mais qui eut des analogues dans l'antiquité, est un mode particulier de réunion du discours et de la musique. Il tient le milieu entre le récitatif et le chant proprement dit. Moins monocorde et plus varié comme rythme que le premier, il obéit davantage en même temps, au principe de la tonalité ; du moins il devrait lui obéir. Mais il n'est pas asservi comme le récitatif ou le chant, à une mélodie fixe. L'interprète choisit lui-même ses intonations tout en les ramenant au ton général de l'accompagnement ; et en les faisant mouvoir dans un cadre mesuré. Il suffit donc dans les conditions actuelles de cette manifestation artistique, qu'il y ait accord de rythme, de mode et de ton entre le poète, le musicien et l'interprète, ce qui est difficile, pour arriver à un résultat approximatif. Mais il faudrait tout autre chose pour arriver à un résultat complet. Dans le chant, la mélodie étant donnée, si les paroles ne s'y adaptent que médiocrement, nous sommes en quelque sorte satisfaits d'autre part, par la netteté du dessin mélodique ; par sa suite, sa répétition, sa terminaison. Dans l'adaptation, rien de pareil : le diseur marche librement, et crée la mélodie, bien ou mal suivant son tempérament ; plutôt mal que bien, quand l'accompagnateur ne sait pas faire céder

le rythme aux nécessités de la phrase parlée ; ou quand l'auteur qui a l'habitude des mélodies fixes, créées d'avance, n'a pas établi un phrasé en communion possible, avec la parole. Voyons ce qu'il y aurait à faire pour donner à ce genre la liberté d'allure qui lui convient, tout en l'astreignant à quelques règles qui rendraient moins sujette à caution cette forme d'union morganatique de la musique et de la poésie : La voix parlée comme la voix chantée, suit le dessin de la gamme et d'après la nationalité, en adapte les affinités, en subit les lois ; mais avec des différences de rythme, des modulations plus fréquentes, des intervalles en général plus rapprochés. Donc, logiquement et mécaniquement, si l'on veut accompagner avec la musique la déclamation, il faut tenir compte de tous les faits qui régissent la parole ; et observer rigoureusement aussi les lois connues qui régissent le phrasé mélodique du chant aussi bien que de la parole.

La phrase parlée comme la phrase musicale s'élève et s'abaisse dans ses lignes principales suivant un mode à peu près régulier ; le diapason change suivant les individus, mais la courbe de la phrase reste sensiblement la même pour tous, quand une passion vive ne vient pas faire varier cette courbe. Ces points principaux étant connus, et ils le sont parce qu'on peut apprécier le phrasé parlé pris d'ensemble par des valeurs musicales connues ; on doit en adaptation musicale comme dans le chant, faire coïncider les toniques musicales et parlées et unir les cadences ; quant aux intonations intermédiaires, nous ne tarderons pas à les connaître exactement, par le relevé des tracés du phonographe ; jusque-là il faut éviter que les intonations brutales d'un instrument à tons et demi-tons fixes, viennent troubler le glissement de la voix par degrés étrangers à la gamme acceptée : Il serait donc avantageux d'adopter en parlé musical comme accompagnement, des instruments à cordes, (violoncelle, alto, violon) qui au besoin pourraient suivre la voix dans ses nuances. A défaut de la suppression des instruments à tons fixe le compositeur devra user et abuser des changements de rythme et d'intonation, des notes de passage, des appogiatures qui permettent au moins, de donner fréquemment les demi-tons qui conviennent *plus souvent* que les mouvements disjoints au langage parlé. On voit d'après cela que la parole n'est nullement libérée de la gamme et de ses lois ; tout

en créant des intonations délicates qui divisent à l'infini les tons de cette gamme. Déclarer que la parole est hors la gamme, ce serait déclarer que nous sommes dispensés de varier nos intonations et d'établir des repos pour nous faire comprendre et reprendre haleine ; ce serait déclarer que nous n'obéissons pas aux lois de la tonalité et de l'imitation musicale, qui nous frappent dès l'enfance ; de sorte que le chant, après s'être modulé sur la voix humaine en état passionnel, lui sert à son tour de modérateur et de guide, dans la direction logique de la phrase ; comme plus tard expressivement parlant. Le chant, par ses intervalles éloignés, rappellera au langage, s'il était tenté de les oublier, ses origines, ses cris émotionnels, source de toute musique vocale.

Nous devons remarquer d'après ce qui précède, que les intonations musicales étant généralement à intervalles plus éloignés que les intonations parlées, il serait impossible dans l'état actuel des choses de suivre syllabiquement la parole en adaptation musicale comme on tente de le faire sans succès dans le récitatif ; on tomberait à faux comme intonation ; le récitatif du reste, a le même inconvénient ; il ne sort pas franchement de la voix parlée comme le chant, et se contente de rappeler la parole par *l'uniformité exagérée* des tons, et leur peu de durée ; oubliant qu'en multipliant *la note* il multiplie la *fausse note* partant où le ton se substitue aux fractions de tons.

Il ne faut donc pas asservir trop strictement la musique à la parole sous peine de détoner, de *tuer le verbe*, sa vie, propre, et ses ressources, sous prétexte de le soutenir quand même.

La fonction de l'adaptation musicale est de renforcer le relief de l'œuvre poétique ; d'occuper par une mélodie appropriée les temps de repos obligatoires, mais non d'éteindre ou de suspendre le sens par des ornements étrangers à ce sens. En un mot la musique ici doit faire œuvre d'union et non œuvre personnelle. Il faut pour cela : rapprocher plutôt les éléments musicaux et poétiques qui ont des ressemblances ; employer les vers qui sont mesurés plutôt que la prose dont le rhythme varié offre une difficulté de plus. Il y a en versification, une part de convention accentuée et mesurée, qui fait que le musicien peut travailler plus facilement sur le texte ainsi préparé. La variété, l'imprévu prosaïque occasionnent au contraire,

des changements de ·rythme et de ton qui démontent le compositeur. Un apprentissage très rigoureux des effets mécaniques et expressifs de la voix parlée, serait donc nécessaire avant de faire de l'adaptation. Dans tous les cas, la mélodie musicale doit céder le pas à la mélodie parlée ; à moins que cette mélodie musicale ne serve de complément au texte, ne le développe ; à moins qu'elle ne remplisse les temps de repos, avec rappel de la mélodie parlée.

L'adaptation doit bannir l'uniformité tonale sauf quand elle s'applique aux chants d'Eglise ; j'entends au plain-chant pur ; car, actuellement, on doute en écoutant certains chants brillants mais impropres aux fins qu'ils poursuivent, et aux lieux où ils se produisent, si l'on est à l'église ou au théâtre. La voix parlée vaut beaucoup par sa variété de modes, de tons de rythmes. Il faut lui laisser ses qualités propres et les développer au besoin par la netteté des mutations, la précision des rentrées.

Pour nous résumer : Une nouvelle *genèse* de la *courbe* du langage, de ses hauteurs moyennes nous entraînera avec le progrès de la science, à créer des règles spéciales d'accompagnement, qui porteront non seulement sur l'adaptation musicale, mais encore sur le chant poprement dit que l'on tentera d'unir par un lien plus fort aux harmonies parlées.

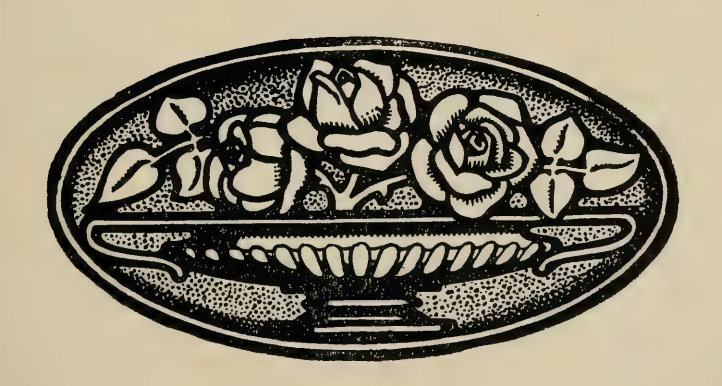
Dans l'antiquité on accompagnait les dialogues tragiques sur la lyre probablement par une sorte de chant uniforme. Nous voulons *plus* ; l'accompagnement de la voix dans ses nuances les plus délicates ; c'est-à-dire la beauté musicale unie à la vérité poétique. On ne pourra y arriver que quand on aura *fixé mathématiquement* les intervalles parlés par des lois phoniques. L'accompagnement suivra, (non pas la marche en général très rapprochée des intervalles, ce qui serait servile et anti-artistique) mais il ne fera pas de fautes contre les éléments principaux de la parole.

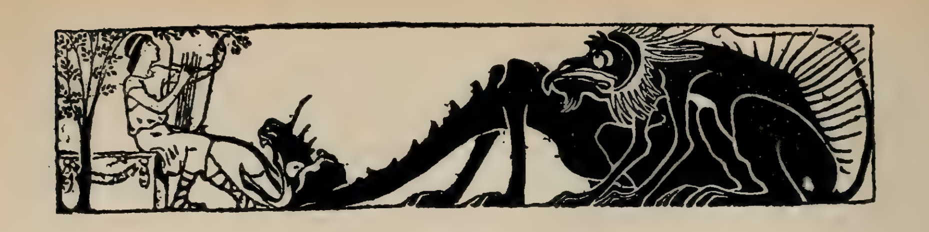
Jusque-là avec l'accompagnement au piano on ne peut tenir compte que des faits grossiers ; fins de phrases, exclamation, interrogation, mode. On peut encore avoir un phrasé net et accompagner avec douceur, changer de modes et de tons (quand l'auteur et l'interprète collaborent) aussi souvent que les sentiments l'exigent ; soutenir les accompagnements en tenue de sons, ou en *glissé seulement*, quand les intonations vocales ne varient pas trop ; et enfin, se faire accompagner plutôt par

un violon ou un instrument analogue que par le piano. M. Francis Thomé, Massenet, Benjamin Godard, Sandré et bien d'autres ont fait de l'adaptation musicale. Les noms de ces auteurs prouvent que si l'adaptation n'est pas aussi parfaite qu'elle le devrait, la faute en est au genre qui ne peut pas être encore franchement déterminé.

Jusqu'à présent on a plutôt mis en musique des compositions lyriques faites de charme ou de langueur poétique, quand les intonations parlées seront mieux connues, rien n'empêchera d'appliquer les données acquises à n'importe quel genre. Pour le moment comme on *contrarie* souvent les intonations parlées, il y a dissonances. Or les dissonances peuvent faire bon effet dans les genres violents et c'est justement dans les genres gracieux que les auteurs s'exercent de préférence, c'est-à-dire que le diseur et le musicien et de très bonne foi cultivent avec un égal bonheur le défaut d'harmonie.

ALIX LENOÊL-ZEVORT.





UN PROBLÈME D'ESTHÉTIQUE WAGNÉRIENNE

On sait quel écrivain fut Richard Wagner. L'opinion de Nietzsche, à cet égard, est des plus significatives. Peu d'écrivains, plus que Nietzsche, ont fait honneur à la prose allemande. Or il affirmait que dans le livre d'*Oper und Drama* se trouvent les plus belles pages qu'un écrivain allemand ait jamais écrites. L'allemand n'étant pas notre langue maternelle nous ne saurions nous constituer juges de ce que la langue allemande doit à Richard Wagner. Nous estimons toutefois ne nous tromper guère si nous sommes moins admirateurs des qualités didactiques de son style que de ses qualités « poétiques » au sens plein du terme. Le poète, disait à peu près Platon, est l'homme qui fait des mythes. Au fond de tout poète, il est un mythologue. Et c'est le mythologue qui nous attire dans Richard Wagner. Et les dons du créateur de mythes transparaissent, non seulement dans le *Ring* et dans *Parsifal*, où, d'ailleurs, ils font plus que transparaître, mais encore dans les livres qu'il composa pour l'édification de ses adeptes. Il est curieux à quel point l'idée — das Begriff — se joue des efforts qu'il tente à sa poursuite. L'idée lui échappe presque toujours. Il ne l'atteint qu'à travers son enveloppe corporelle qui est l'image. Richard Wagner est un penseur, cela n'est plus à démontrer. Que ce soit un penseur de la race des poètes, cela encore se passe de preuves. Mais ce précieux avantage est doublé d'un sérieux inconvénient. Car

si l'art du dialecticien lui fut souvent étranger, les ressources de la dialectique lui furent toujours nécessaires. Il en résulte que Richard Wagner, cet artiste qui ne sépara jamais l'intuition de l'intellection, a besoin d'être deviné pour être compris. Il en résulte encore que sa vraie pensée quand on veut, pour la mieux saisir lui ôter son enveloppe d'images, reste parfois imprécise. Le livre d'*Oper und Drama* est un répertoire de problèmes.

L'un de ces problèmes et qu'il faudrait résoudre pour avoir la clef de l'esthétique, et, conséquemment de l'art de R. Wagner porte sur une formule ainsi abrégée par M. H. Stewart Chamberlain : « l'œuvre d'art doit naître dans l'esprit de la musique, *aus dem Geist der Musik geboren werden* (1). Nietzsche a fait usage de la même formule, dans l'œuvre de jeunesse qu'il consacre aux *Origines de la Tragédie*. Il la tient pour essentiellement wagnéıienne. Comment faut-il l'entendre ? Wagner, avons-nous dit, est essentiellement un mythologue. Autrement dit chaque fois qu'il recourt à une métaphore, cette métaphore n'est point un pur artifice de rhéteur. Elle répond à sa vraie pensée. Chacun des détails dont il illustre sa métaphore a sa valeur. Par suite quand il lui arrive de dire que la musique est une femme, c'est comme s'il voulait dire — il le dira d'ailleurs — que le rôle de la musique dans le drame est un rôle essentiellement féminin.

Mais si la musique est une femme, elle n'est pas une vierge. Elle enfantera après avoir conçu. Elle concevra grâce à une union préalable. Elle sera la mère du drame et c'est de son sein maternel que le drame naîtra. Qui en sera le père ? Le poète.

Jusqu'ici, nulle difficulté ne nous embarrasse. Mais il est deux sortes de poètes, aux yeux de Richard Wagner. Le *Wort* et le *Tondichter* diffèrent et même s'opposent, Wagner se considérait, lui, comme un *Tondichter*. La question est de savoir si c'est le *Wort* ou le *Tondichter* qui est le père du drame. Ou plutôt, car la question, ainsi posée est peut-être mal posée, il s'agit de savoir quel est le but de l'union du poème avec la musique : est-ce de procréer uniquement la musique du drame ou de procréer le drame lui-même avec son double organisme poétique et musical ?

(1) *Das Drama Richard Wagners*, p. 24.

Il faut convenir que sur ce point les explications de Richard Wagner sont assez flottantes. Elles ne vont jamais jusqu'à se contredire. Mais les obscurités qui font hésiter le lecteur insuffisamment familiarisé avec la doctrine ne peuvent se dissiper qu'à une condition. Il faut, sans oublier les tenses, consentir à s'en détacher. Quand il s'agit de l'œuvre d'un penseur, pour bien voir, on a souvent besoin de regarder de très haut.



Il est dans tout *Tondichter* un inévitable *Wort-dichter* puisque le corps de tout poème, dirions-nous, en imitant les façons de s'exprimer propres à Richard Wagner, est un corps verbal. Le poète se sert des mots pour exprimer son intention, ce que l'auteur d'*Oper und Drama* appelle *Dichterische Ansicht*. Mais les mots dont il se sert doivent être triés avec soin. La langue poétique du *Ring* et de *Tristan* est une langue d'un caractère spécial, essentiellement prémédité. Et si le *Wort-Dichter* n'était déjà un *Tondichter*, cette langue se recommanderait par des mérites tout autres que les siens. Un allemand seul peut dire ce que vaut la poésie d'un drame de Richard Wagner, isolée de la partition. Un français peut se rendre compte du dessein poursuivi par le poète, et cela, d'autant plus que dans le chapitre troisième de la dernière partie d'*Oper and Drama*, Richard Wagner s'en est suffisamment expliqué.

Ce dessein est d'éliminer de la langue du drame tous les mots qui ne sont que des mots, accessibles au seul entendement du spectateur, tous les mots qui ne sont point expressifs d'états d'âme ou qui ne résument pas brièvement et fortement les causes déterminantes de ces états. On s'irrite, à l'étranger, de la longueur des récits dans le drame wagnérien parce que pendant ces récits, la musique, sans se taire, s'efface souvent : ce sont les paroles qu'il faut écouter, car la musique n'a point pour rôle de nous raconter des événements. La musique, oserions-nous dire, n'exprime point *d'actions* ; elle en est incapable. Elle n'exprime que des *réactions* du type émotionnel ou sentimental, mais les étrangers ne savent point écouter le poète dans une œuvre due à la collaboration d'un poète et d'un musicien. Et c'est pourquoi le récit d'un Wotan et d'un Gur-

nemans les irrite par sa longueur. S'ils savaient écouter ils admireraient la sobriété du poète quand il raconte et loueraient son art de *Dichtung*, autrement dit son art de *condenser* et de *réduire à l'essentiel.*

Or ce travail de réduction est l'œuvre du poète ; de quel poète ? D'un *Wort-dichter* ? Oui, en ce sens qu'un poète a besoin du verbe pour faire savoir ce qu'il veut que l'on sache d'un *Tondichter* ? Oui œuvre, en ce sens que le poète s'il n'était, essentiellement, un *Tondichter*, ne se préoccuperait point de s'adresser non au *Verstand* de l'auditeur c'est-à-dire à son entendement mais à ses facultés d'émotion, de sensibilité et d'intuition tout ensemble, c'est-à-dire au *Getûhl*, à la *Sûnlickeit* et à l'*Empfindung.*

Le *Tondichter* est donc une variété du genre poète et les facultés dominantes de ce poète sont par-dessus tout *Das Gefûhl* et die *Empfindung.*

Quel est maintenant le rôle de cette *Empfindung* ? Faut-il la concevoir à l'image de l'instinct ? La comparaison ne serait point tout à fait inexacte. Elle le serait cependant en partie. L'instinct agit aveuglément, presque mécaniquement. L'intuition (*Empfindung*) est immédiatement clairvoyante. Elle l'est même étonnamment. Elle voit, elle saisit en bloc. Elle comprend sans avoir besoin qu'on lui explique. Ce n'est pas un instinct ; c'est une *science infuse.*

Cette science, tout homme en est doué. Il est un langage naturel immédiatement intelligible : il en est même deux, le langage des gestes et de la physionomie. Le langage des mots, oui le langage des mots pourvu que ces mots soient dérivés de leur origine, pourvu que les racines primitives du langage soient comme la trame dont cette langue sera tissée. Quiconque a lu soigneusement les pages de Richard Wagner où il nous fait assister à la naissance du langage et aux lois de son éclosion ne doutera point qu'il n'attribue à l'homme une faculté de comprendre spontanément et immédiatement certains mots. Quand l'homme des temps anciens, en s'accompagnant du geste prononcait le mot *feind*, l'homme son semblable se représentait une attitude de haine et ressentait comme un écho affaibli de l'émotion génératrice de cette attitude. Entendait-il le mot *freund*, il se representait le contraire de la *Feindschaft.* L'intelligence proprement dite n'intervenait pas. L'état d'âme

du premier interlocuteur se manifestait à l'Empfindung du second par l'intermédiaire du son, du son envisagé comme étant l'organe essentiel de l'homme intérieur.

Mais l'œuvre d'art, telle que Richard Wagner l'entrevoit dans les perspectives de l'avenir s'adressera au peuple, au Volk. Elle devra donc lui parler son propre langage, et pour que les beautés du poème aillent frapper au cœur ceux qui écoutent, il faut que la langue du poète ne fasse pour ainsi dire qu'un avec la langue que parlaient inspirés par une nature bienfaisante, les hommes des premiers âges. Or cette langue est évocatrice d'images et nullement d'idées : cette langue ne fait point *savoir*, elle fait *voir* et *sentir* par l'intermédiaire du *son*. Et c'est pourquoi le poète selon Richard Wagner est plus qu'un *Wort-dichter* : c'est un *Tondichter*, dont la langue a déjà sa mélodie propre, est déjà une sorte de mélodie.

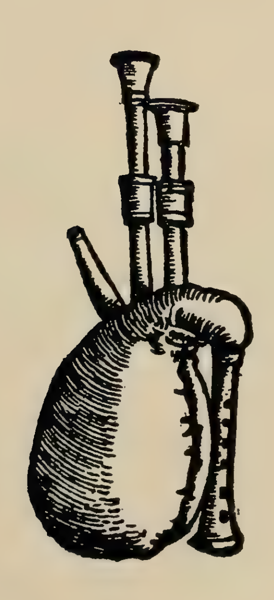
Il en résulte une conséquence. C'est que le *Tondichter*, en vertu d'une *Dichterische Ansicht* à lui propre, désirera s'unir à la musique. Celle-ci ne pourra procréer car elle est femme. Celui-là ne saurait enfanter, car il est homme. Mais, attendu que cet homme est un *Tondichter* il tendra vers la musique, il y aspirera de toute l'ardeur d'une aspiration qui veut s'assouvir. Il ne s'agit point là de surajouter la musique au poème, ainsi qu'on ajoute des ornements à une corniche pour le plaisir des yeux. Il s'agit pour le *Tondichter* d'amener à l'acte toutes les virtualités dont la nature intérieure est riche. Il est déjà un musicien en puissance. La *musicalité* intrinsèque de sa langue en est une preuve. Et c'est pourquoi le père du drame de l'avenir ne saurait être le premier *Wort-dichter* venu. Même quand il travaillait au poème du *Rheingold* Richard Wagner faisait œuvre de musicien.

Ainsi non seulement le drame wagnérien doit être enfanté dans le sein de la musique, mais le générateur de ce drame doit au moment même où il commence à faire œuvre de poète avoir entendu l'appel de sa compagne future. Si le mariage du poète avec la musique ne se consomme qu'au moment où la partition s'ébauche, il y a longtemps que la célébration des fiançailles s'est accomplie. Et les fiançailles ce célèbrent dès que les premiers vers du poème ont commencé de chanter à l'oreille du *Tondichter*. Si bien que le *Tondichter* lui-même pourrait bien lui aussi être dans le sein maternel de la musique.

Nous ne saurions entrer dans de plus amples détails et faire assister le lecteur à la création de cette âme de poète. Elle est pour le moins, aussi curieuse, que l'est, dans le *Timée* de Platon, la formation de l'âme du monde : on s'en apercevrait en lisant non seulement les textes de Richard Wagner mais en explicitant les nombreux sous-entendus de ces textes parfois si désespérément obscurs et toujours si étrangement suggestifs.

Notre dessein était de rappeler aux futurs interprètes de l'esthétique wagnérienne le danger d'omettre dans leur exposition tout ce qui a trait à la « poétique » du drame wagnérien. Cette poétique est la clef du système et la théorie de la formation des racines primitives dont le *sens* se devine par le *son* est indispensable à ceux qui veulent comprendre pourquoi et en quoi la composition d'un poème tel que le poème du *Ring* n'est pas simplement une *Dichtung* mais une *Tondichtung*.

LIONEL DAURIAC.





LE DRAME MUSICAL CONTEMPORAIN (1)

II

Dans toute l'évolution de la musique, l'évolution des caractères essentiels des diverses formes mélodiques est très évidente.

La Mélodie symétrique ne présente pas de surprises appréciables ; elle est facilement saisissable dans toutes ses parties, tout peut être *prévu* en elle, et l'amateur, qui peut en *prévoir* le déroulement, l'aimera parce qu'il la *reconnaîtra* immédiatement, parce qu'il pourra la suivre en chantant. La psychologie du penchant commun pour la Mélodie populaire, est très simple: il est fait d'un charme identique à celui que répandent les répétitions et les refrains. De même qu'on se repose, et on se réjouit en se reposant, sur une strophe, sur un vers, reconnus au cours d'un long poème, on s'arrête avec satisfaction au cours d'une musique lorsqu'on en reconnaît une phrase. Une pensée répétée engendre une plus longue compréhension, et par conséquent

(1) Tiré de *L'Homme* (*Psychologie Musicale des Civilisations*), édité par E. Sansot et Cie, qui paraîtra en librairie le 25 Janvier. Voir le numéro du 15 Décembre.

une plus grande joie. Wagner a en quelque sorte exploité cet effet d'émotion, et un des charmes les plus sûrs de sa musique, contraire par principe à la Mélodie pure et simple, est pour les auditeurs dans la possibilité de *reconnaître*, à chaque instant, la Mélodie fragmentaire de quelqu'un de ses thèmes ou de ses motifs. J'ai remarqué parfois la même satisfaction chez un auditeur qui pouvait suivre, en la chantant, une mélodie symétrique qu'il entendait pour la première fois, et chez un auditeur qui pouvait s'écrier : Voici le Thème de l'Epée ! voici le Thème de Siegfried ! Le phénomène d'émotion, je ne dis pas l'intensité ou la valeur de l'émotion, était le même.

Tandis que dans la musique de Debussy, dans cette Mélodie récitante, qui rappelle parfois quelques vieilles chansons de Basse-Bretagne, quelques cantilènes d'Orient, tout est toujours imprévu, car l'asymétrie parfaite de la musique, semblable à celle de l'architecture et de la sculpture du nouveau style, empêche les reconnaissances faciles, force à l'attention ininterrompue, enveloppe l'esprit dans un sentiment harmonique très particulier, et dégage un charme d'autant plus profond qu'on a dû dépenser plus d'effort, d'attentive subtilité, pour le saisir. Pour *suivre* cette musique, il faut évidemment une éducation de l'oreille plus complexe encore que celle réclamée par celle de Wagner même. De là, son impopularité. Quoique la matière musicale de Wagner soit incomparablement plus riche que celle de Debussy, la musique wagnérienne est sans doute plus définissable, plus apte à être non seulement comprise, mais aimée ; à son tour elle est moins définissable que la mélodie des opéras italiens. On peut ainsi expliquer aisément les degrés de popularité de ces musiques, par rapport surtout à leur *manière d'être mélodique*.

Il est évident d'autre part que lorsque Haydn, Beethoven et Wagner, les grands-prêtres du mystère instrumental contemporain, les pères de notre Esthétique orchestrale, augmentèrent la puissance de l'expression musicale, avec leurs développements plurithématiques et avec des motifs brefs, rapides, faits pour les superpositions et les mélanges les plus inattendus, le Drame musical, transformation *selon l'esprit des temps* du Drame écclésiastique chanté ou joué, devait à son tour subir des changements profonds dans sa valeur la plus intérieure : la mélodie. En effet, aux accords plaqués, dont les Italiens

se servaient volontiers dans les moments très expressifs de leur Théâtre, afin de laisser toujours et uniquement au *bel canto* toute sa souveraineté, l'orchestre substitue une personnailté musicale et damatique très marquée, confiée à chaque groupe d'instruments, arrivant ainsi à donner une âme, une signification particulière, importante, reconnaissable, à chaque instrument même, qui est élevé de la sorte au degré de panagoniste essentiel dans les grands dialogues avec le Chœur-Quatuor.

Cette transformation orchestrale amène tout natuıellement une transformation complète dans la conception du drame lui-même. « Le chant aura plus de difficulté à lutter avec un petit orchestre traité en style polyphonique, qu'avec un formidable ensemble instrumental procédant par accords plaqués, détachés », a écrit F. A. Gevaert. Que resterait-il donc aujourd'hui d'un drame conçu souvent *uniquement* en vue de faire briller les qualités de tel ou tel virtuose chanteur ? Le triomphe du chanteur implique logiquement le triomphe de la mélodie carrée, de la mélodie qui *peut être* chantée ; l'orchestre doit se borner en quelque sorte à son rôle, aujourd'hui devenu insupportable, de suivant, d'accompagnateur ou d'interlocuteur discret.S'obstiner à faire chanter le drame selon la vieille formule mélodique, veut dire perpétuer toute une conception, désormais absurde, du théâtre mis en musique ; et c'est bien cela que les musiciens italiens contemporains, malgré leurs efforts plutôt vaguement littéraires que réellement musicaux, nous montrent avec toute évidence.

Il faut donc étouffer sans pitié le désir de « faire sonner les voix », si par une compréhension métaphysique, ou simplement par une étude même superficielle, de *l'âme de l'orchestre contemporain*, le musicien moderne peut représenter quelques aspects éternels de la nature, quelques grands chocs de passions individuelles ou d'aspirations collectives, par le symbole rythmé et complexe du Drame musical.

Chez Debussy, la mélodie cesse complètement de servir le chanteur, elle est toute devenue « atmosphère musicale », atmosphère blonde, angoisse gothique, souple, enveloppante, mélancolique comme la mer dans le brouillard d'été. Cette atmosphère, qu'il obtient avec le minimum possible du mouvement mélodique, avec la suppression presque absolue des lois de symétrie, acceptées jusqu'ici comme dogmes, est vraiment extatique, ainsi que

l' « atmosphère » des Russes est surtout « dansante » Sa musique a des analogies avec les plus profonds et les plus mélancoliques cantilènes asiatiques, mais, surtout, elle a un caractère primitif, champêtre, vraiment faunesque, sensuel et géorgique, qui, tout en étant particulier à la personne du compositeur, est vraiment et sera le caractère principal de l'Art, de la Littérature de la Philosophie de notre époque forte et saine. Notre époque est trop forte, trop saine, avant l'avènement mystique de son nouveau Mythe, trop désordonnée *per excessum*, trop remuée par son amour renouvelé de la vie, que la tradition contraint encore dans le secret. Le mysticisme de l'œuvre de Debussy, au delà de toute formule ancienne, entièrement fait de sensations intérieures toujours plus complexes, et d'une sensualité charnelle et naturelle profondément et savamment simple, est vraiment le mysticisme nouveau. Ce mysticisme qui fait palpiter les ailes anxieuses de notre jeunesse prête pour de forts combats, pour de nouvelles conquêtes spirituelles, est aussi celui d'un grand poète encore inconnu, Théodore Däubler, qui après Dante et Gœthe a donné à l'Occident son immense Poème : *L'Aurore Boréale*. Et c'est le mysticisme esthétique et sexuel d'une grande poètesse française, Valentine de Saint-Point, aimée par une élite, mais encore très peu comprise par la généralité lourdement traditionnaliste du public, qui n'a pas saisi le sens profond de ces étonnants poèmes « de la Mer et du Soleil » ou des « Poèmes d'Orgueil ». C'est le « mysticisme sexuel » de Rodin sculpteur et dessinateur.



La Triade du Drame musical nouveau, composée de Claude Debussy, de Richard Strauss et de Paul Dukas, montre avec envergure que les modernes Phonurges sont éminemment des penseurs modernes, et que leur sensibilité est celle de l'élite de leur temps. Richard Strauss, qui représente musicalement la contrepartie germanique de notre nouvel élan méditeranéen, représenté par Debussy et par Paul Dukas, a demandé pendant longtemps à l'orchestre de révéler quelques grands « états de pensée » avant d'arriver à cette puissante singulière : *Salomé*, où il y a la révélation superbe d'un grand « état d'âme » éternel. Le tragique

et le grotesque s'accouplent dans l'expression instrumentale et vocale la plus indisciplinée, sans être désordonnée, la plus étrange de toute la musique moderne.

Par sa polyphonie classique et par sa netteté symphonique l'orchestre de Paul Dukas s'exprime avec une puissance toute nouvelle, et il est en même temps d'un sentiment pensif moderne très profond, et du goût ancien le plus pur.

La « Triade » marque une évolution très remarquable et un éloignement très net des formules wagnériennes. Elle se manifeste volontairement et admirablement *classique*, mais d'un classisisme évolutif, en France, et violemment *romantique* en Allemagne.

Claude Debussy reste cependant comme le précurseur de tout le renouveau du Drame musical compris dans le sens du Drame d'Idée.

Et c'est dans l'avènement triomphal du « Drame d'Idée et d'Atmosphère musicale » — suivant dans le cours des temps le « Drame d'Action et de Mélodie » et le « Drame de Pensée et de Leitmotive » que la Musique révèle parfaitement son développement du simple au complexe et du complexe au subtil : de la naïveté d'une âme collective joyeuse ou douloureuse au tumulte héroïque d'un homme et à la profondeur encore obscure de notre âme qui recherche son Mythe. Et l'évolution du Drame musical entraîne dans sa troisième étape l'évolution de toute la Musique.

RICCIOTTO CANUDO.



BORIS GODOUNOV[1]

I



I jamais un drame mérita la qualification de national, c'est bien le *Boris Godounov* de Pouchkine, où sont retracés des événements décisifs de l'histoire de Russie, et où apparaît, à côté des personnages de premier plan et des satellites aux diverses et caractéristiques intrigues, le peuple même, fidèlement observé et dépeint avec un art magistral. Toutes les qualités de cette œuvre sobre mais terrible se retrouvent, portées au degré suprême, dans la forme nouvelle qu'en créa Moussorgski pour son usage propre. Jamais on n'avait conçu de pareille façon ni l'histoire au théâtre, ni le théâtre. Abstraction faite d'un ou deux passages faibles, qui disparaissent dans le bouillonnement de l'ensemble, tout y est vrai, fort, simple. L'art du faiseur de pièces n'a rien à voir ici, et l'intellect qui savamment combine des ressorts, des proportions, une conduite, pas davantage : la vie, exaltée sans retouches ni commentaires, voilà ce que nous offre le *Boris Godounov* de Moussorgski.

La page d'histoire qui s'y développe et s'y fixe est trouble, lugubre. Voici, d'abord, le récit des faits que l'œuvre illustre.

Boris Godounov fut régent effectif de l'empire russe pendant le règne du tsar Féodor, fils d'Ivan le Terrible. Un autre fils d'Ivan, Dimitri, exilé à Ouglitch, fut, vers la fin du règne de

(1) Extrait de l'ouvrage suivant, qui va prochainement paraître : *Moussorgski*, par M.-D. Calvocoressi (Alcan, *Collection des Maîtres de la Musique*). On sait que *Boris Godounov* sera représenté à l'Opéra de Paris en mai 1908, avec une troupe et des décors entièrement russes. Nous y reviendrons, mais ne voulons pas tarder à féliciter M. S. Diaghilev, l'infatigable organisateur de ces belles manifestations. — N. D. L. R.

Féodor, trouvé la gorge percée. La voix publique accusa du crime Boris, qui, grâce à la mort de Dimitri, devint tsar. Après un règne court et malheureux, il mourut, au moment même où son peuple révolté portait au trône un usurpateur, qui se faisait passer pour le tsarévitch Dimitri, vivant par miracle.

Il paraît prouvé que Boris ne fit point assassiner Dimitri. Mais l'historien Karamsine adopta l'opinion accréditée dans le peuple ; Pouchkine et Moussorgski font du crime de Boris un des principaux éléments d'intérêt de la version dramatique.

II

« *Boris Godounov,* opéra en quatre actes avec un prologue. — Réduction complète pour piano et chant, y compris des scènes non destinées à la représentation théâtrale » : tel est le titre exact de l'édition originale du chef-d'œuvre de Moussorgsky, publiée vers la fin de 1875 ou au début de 1876 (1).

La restriction que ce titre comporte fut-elle insérée pour satisfaire à on ne sait quelles exigences de certains scrupuleux, pour constater les coupures pratiquées par la direction du théâtre, — quelques-unes d'entre elles imposées par la censure, — ou représente-t-elle bien les intentions de Moussorgsky ? Il paraît malaisé de trancher la question. Sous sa forme intégrale, *Boris Godounov* est de proportions copieuses. La publication de son drame *Les Dynastes,* « destiné uniquement à la représentation mentale », a récemment donné au grand écrivain anglais Thomas Hardy l'occasion d'avancer — dans sa préface — que « la représentation mentale seule sera peut-être, un jour, réservée à tout drame basé sur autre chose que la vie contemporaine et frivole ». Il n'est pas impossible que Moussorgski, en réaliste sûr de la justesse de sa musique aux évocations si directes, et conscient des imperfections inhérentes à toute mise en scène, ait souscrit tacitement à quelque théorie analogue. Il n'a point d'ailleurs indiqué quelles parties devaient être supprimées au théâtre, et a donné partout des indications relatives à la mise en scène (2).

(1) Le visa de la censure est daté du 18/30 novembre 1875.

(2) Il est à noter que ces indications sont plus sommaires dans le troisième acte, qui, on se le rappelle, ne faisait point partie de la première version.

Le drame de Pouchkine, dont Moussorgski s'est servi, n'était pas non plus destiné à la représentation : les traducteurs, Ivan Tourguénev et Louis Viardot, le font expressément remarquer dans la préface de l'édition française. Il est assez difficile de comparer le texte de Pouchkine et celui que Moussorgski a adopté. Ce dernier est naturellement très simplifié. Il est en partie formé d'emprunts à Pouchkine, en partie composé par Moussorgski lui-même. Dans l'un comme dans l'autre, la prose et les vers alternent suivant les nécessités de l'expression — méthode excellente dont les dramaturges anglais du temps d'Elizabeth ont donné l'exemple (1), et qui est convenable entre toutes au théâtre musical, avec les alternances de lyrisme et de simple vérité que les formes supérieures comportent (2).

L'un et l'autre ont encore ceci en commun qu'ils sont dépourvus de toute construction proprement dite, et constituent, somme toute, plutôt des illustrations de l'histoire de Boris qu'une véritable action dramatique. Plus encore peut-être que celui de Pouchkine, le *Boris Godounov* de Moussorgski, formé d'un petit nombre de scènes essentielles mais sans lien apparent, est une simple suite de tableaux dont le spectateur familier avec le récit des faits représentés là en raccourci, comprendra seul les corrélations (3).

La convention théâtrale n'y joue aucun rôle. Moussorgski n'a visé qu'à concréter en une reproduction artistique les mo-

(1) On sait que le *Boris Godounov* de Pouchkine fut écrit sur le modèle des drames de Shakespeare.

(2) On peut rappeler à ce propos une lucide thèse d'Edgar Poe sur les champs respectifs de la prose et de la poésie :

« Alors que le rythme aide essentiellement à développer la plus haute idée du poème, — l'idée du Beau — les artificialités de ce rythme forment un irréductible obstacle au développement de tous les points de pensée ou d'expression qui ont pour base la *Vérité*... Quiconque écrit en prose peut utiliser une grande variété de modes, de nuances, de pensées et d'expression, qui sont non seulement incompatibles avec la nature propre du poème, mais encore tout à fait interdits par les exigences du rythme ». (*Essai sur Hawthorne.*)

Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle contient en germe toute la théorie du minimum de stylisation, base et caractère instinctif de l'art réaliste. Ce que Poe dit du rythme poétique reste vrai de la carrure des rythmes musicaux.

(3) Il n'est que juste d'ajouter dès maintenant que la musique augmente considérablement la cohérence de l'œuvre, tant par la relative unité d'atmosphère qu'elle crée que par la présence qu'on y observe d'un thème principal très opportunément employé, ainsi que de quelques leitmotifs secondaires.

ments les plus poignants du grand drame national et des drames intimes qu'il avait vus dans l'œuvre de Pouchkine, et aussi dans les récits aux trois quarts historiques, au quart légendaires, qui en avaient fourni la matière. L'*Histoire de l'empire Russe* de Karamsine et quelques chroniques populaires furent, avec le drame de Pouchkine, les matériaux qu'il utilisa.

Comme Pouchkine, Moussorgski n'a point concentré l'intérêt sur l'histoire pathétique du tsar Boris (1). Le personnage principal de son œuvre, c'est le peuple dont la masse y frémit, s'y agite presque d'un bout à l'autre. Le drame commence au milieu du peuple anxieusement massé devant le couvent où Boris se cache. Il finit en un déchaînement des masses révoltées dont on a pressenti, d'un bout à l'autre des trois premiers actes, la continuelle poussée.

Ce personnage principal semble, comme les héros même (l'usurpateur reste presque partout à l'arrière-plan, et, au dénouement, ne fait qu'apparaître) surtout passif. La fatalité seule agit, est le véritable ressort de l'action, qui acquiert par là une grandeur presque eschylienne.

III

L'exposition, très simplifiée, comprend les deux scènes du prologue. Le premier tableau représente la cour d'un monastère. Une foule épaisse grouille, fait entendre, sur l'ordre brutal d'un officier de police, de pressantes supplications : « Pourquoi nous abandonner, toi, notre père, pourquoi nous laisser orphelins ? — Pourquoi crions-nous ? demande une voix. — Je n'en sais rien. — Nous voulons donner un tsar à la Russie », déclare un troisième. Sur l'injonction répétée de l'officier, les cris, un moment interrompus, reprennent de plus belle, jusqu'au moment où apparaît le secrétaire de la Douma. qui annonce que Boris, réfugié dans le couvent, refuse d'accepter le trône (2) :

(1) Et même, Boris y joue un rôle inexact au point de vue historique. Loin d'être un tyran, Boris, après s'être attaché à pacifier la Russie, fit de grands efforts pour accroître la prospérité de son empire.

(2) Dans le drame de Pouchkine, une scène initiale expliquait que Boris refusait par simple calcul.

Mais Dieu peut encore inspirer son âme ! » Des *kaliéki* (chanteurs de cantiques) entonnent un hymne (1).

Le texte de cette première scène est entièrement composé par Moussorgski et n'a presque aucun trait commun avec le moment correspondant du drame de Pouchkine. Il en est de même de la seconde, où sur la place du Kremlin de Moscou, le jour du couronnement, le nouveau tsar, soucieux et grave, passe au milieu de son peuple qui l'acclame.

Au premier acte, le rideau découvre l'intérieur d'une cellule monacale. La nuit est près de finir, une lampe éclaire faiblement. Le vieux moine Pimène est occupé à rédiger la chronique de son temps, chronique glorieuse, mais pleine aussi de récits de sang et de deuils. Près de lui sommeille un novice, Grigori Otrépiew. Or voilà qu'un rêve effroyable réveille le jeune homme, à qui Pimène adresse d'affectueuses paroles. Bientôt, Grigori interroge le vieillard au sujet du tsarévitch Dimitri assassiné par ordre du tsar actuel. Et, lorsque Pimène quitte la cellule pour aller à la messe du matin, Grigori s'exalte à la pensée du crime commis par Boris, du prochain jugement des hommes et de Dieu. Cette scène, du style le plus élevé, est prise à Pouchkine avec quelques modifications.

Le deuxième tableau représente une auberge près de la frontière lithuanienne : l'aubergiste, gaie commère, chante. Arrivent deux moines paillards, Missaïl et Varlaam. Avec eux est Grigori, déguisé. Il s'est enfui du couvent et cherche à gagner la frontière. Mais l'alarme a été donnée, la police surveille les routes. Des policiers viennent inspecter l'auberge, interrogent les trois voyageurs. Grigori, malgré une feinte adroite, est finalement reconnu, mais, brandissant une arme, parvient à s'enfuir. Le texte, mouvementé autant que comique, est principalement de Pouchkine ; Moussorgski en a composé seulement le début, pour lequel il a emprunté des textes de chansons au folk-lore.

(1) Comme preuve de l'intelligence avec laquelle Moussorgski comprenait et prévoyait les exigences de la représentation théâtrale, Stassov cite les indications de mise en scène sur le livret autographe de *Boris Godounov* : « ... le peuple s'assemble par petits groupes dans la cour du couvent. Mouvements lents et paresseux. Des nobles traversent la scène, saluent, s'approchent de la porte du bâtiment. Quand ils sont entrés, le peuple circule ; certains cherchent à voir ce qui se passe à l'intérieur, d'autres conversent à voix basse, etc. »

Le deuxième acte se passe au Palais impérial, dans une salle de l'appartement privé du tsar. Xénia, la fille de Boris, se lamente devant le portrait du fiancé qu'elle a perdu. Près d'elle son jeune frère, le tsarévitch Feodor, s'amuse d'une pendule compliquée. La nourrice fait entendre des paroles de consolation, propose un jeu chanté. Au milieu de la partie, le tsar entre inopinément. La nourrice pousse un cri de terreur. Boris la reprend, puis adresse de douces paroles à Xénia d'abord, à son fils ensuite. Fier de son savoir, Feodor décrit à son père la carte de l'empire russe. « Bien, mon fils ! dit le tsar. Travaille, Feodor : un jour cet empire t'appartiendra ! » Et à la pensée de la puissance suprême, il s'attriste, se rappelle le crime par lequel il acheta le pouvoir, la révolte sans cesse grandissante de son peuple. Il s'effraie, s'hallucine. Un bruit bizarre interrompt la scène : à la cantonade des femmes poursuivent un perroquet échappé (1). Le tsarévitch, envoyé aux informations, revient avec un récit complet de l'incident. Cependant, un seigneur se présente, annonce au tsar l'arrivée du prince Chouiski, son conseiller et jadis son complice. Chouiski apporte de terribles nouvelles : la révolte gagne. Un imposteur a paru aux frontières lithuaniennes, soulevant la foule contre Boris, grâce au nom ressuscité de Dimitri. Le tsar frémit, éloigne son fils ; il conjure Chouiski de certifier encore que c'est bien Dimitri qui fut assassiné. Et Chouiski, pour le rassurer, lui décrit le petit corps sanglant, mais radieux, tel qu'il fut exposé dans l'église d'Ouglitch. Les nerfs malades de Boris se cabrent. Chouiski sort sur l'ordre impérieux de son maître. Boris, resté seul, subit une nouvelle hallucination. Il voit devant lui le cadavre de sa victime, il écume et halète. C'est une scène effroyable entre toutes celles qui ont été mises au théâtre.

Le texte en est, pour la plus grande partie, de Pouchkine. Tout ce qui précède l'entrée de Boris est de Moussorgski, ainsi que les épisodes.

Le troisième acte tout entier est constitué par des hors-d'œuvre. Il se passe à Sandomir, dans le château du voïévode

(1) Cet épisode est fondé sur le fait, rapporté par Karamsine, que le premier perroquet introduit en Russie fut donné au tsar Boris. Puéril à première vue, il est en réalité une trouvaille admirable, qui dénote un sentiment exceptionnel et de la vérité théâtrale et de l'effet. De même, plus loin, la pendule mécanique qui fonctionne au moment où l'hallucination de Boris recommence.

Mnichek, où l'on conspire contre Boris. Au premier tableau la fille de Mnichek, Marina, fiancée du faux Dimitri qui n'est autre que Grigori, apparaît à sa toilette, entourée de ses demoiselles d'atours. Un père jésuite, Rangoni se fait annoncer. En une scène bizarre, verbeuse (dont le texte, notons-le, est de Moussorgski), non sans caractère pourtant, il invite Marina d'abord à essayer de convertir à la véritable foi les hérétiques de Moscou, puis, comme elle refuse, à prendre une influence décisive sur le jeune usurpateur : il parle en expert et en cynique ; Marina l'écoute, docile.

A peine moins déconcertante est la scène qui suit, scène encore imaginée par Moussorgski : la nuit, près d'une fontaine, dans le jardin, Dimitri, qui attend Marina, est à son tour entrepris par le rusé jésuite, avide d'assurer à tout prix l'avenir de l'Eglise romaine en Russie.

Puis, c'est Marina qui vient retrouver Dimitri ; à ses paroles d'amour, elle répond par un aveu tout cru d'ambition : ce n'est qu'au moment où l'usurpateur, indigné de ses dédains, menace de la repousser à jamais, qu'elle s'adoucit un peu. L'acte s'achève par un duo d'amour, aux dernières paroles duquel vient s'ajouter un *a parte* de Rangoni caché dans l'ombre, et ravi de penser au prochain succès de ses combinaisons.

On est forcé de reconnaître que là, Moussorgski a étrangement déformé une scène qui, dans l'œuvre de Pouchkine, était de la plus grande beauté. A dessein ou non, il a rendu le caractère de Marina parfaitement insipide ; la personnalité du faux Dimitri est considérablement affaiblie par sa version, et l'intervention de Rangoni n'a aucun intérêt dramatique : le personnage ne reparaîtra plus. C'est la musique seule de cet acte qui est intéressante. Elle l'est d'ailleurs assez, le plus souvent, pour compenser et au delà la faiblesse de l'action.

Le quatrième acte offre la même atmosphère que les deux premiers. Dès le début, on sent que le drame continue. De nouveau, la scène se passe au palais impérial de Moscou : mais, cette fois, dans la salle de la Douma. Les boïars discutent avec animation le châtiment qui doit frapper l'usurpateur. Mais où est donc le prince Chouiski ? Chouiski arrive, s'excuse, annonce que le tsar Boris semble torturé par une vision atroce ; qu'il crie, pleure, et semble vouloir fuir, en vain, l'image vengeresse du tsarévitch Dimitri. Les boïars s'étonnent, doutent. Mais sou-

dain Boris apparaît, écumant, hagard. C'est, un moment, la continuation de l'effrayant monologue qui terminait le second acte. Puis, Boris se ressaisit un peu. On vient lui annoncer qu'à la porte, un vénérable moine sollicite une audience. Peut-être le vieillard apporte-t-il des paroles de paix et de réconfort : Boris ordonne qu'il entre.

C'est Pimène. Sans préambule, simplement, il raconte un miracle qui vient de se produire sur la tombe du tsarévitch Dimitri (1) : « Un soir vint à moi un berger, un vieillard vénérable. Il me raconta que, dès son jeune âge, il était devenu aveugle. Tous les remèdes furent vains. Mais une fois qu'il dormait, il entendit une voix d'enfant lui dire : « Lève-toi, va vers la ville d'Ouglitch et prie sur ma tombe : je suis le tsarévitch Dimitri ; le Seigneur m'a placé au nombre de ses anges... » Et, à peine le berger s'était-il prosterné sur la tombe que de nouveau il put voir la lumière de Dieu... ».

Un cri d'angoisse interrompt Pimène. Boris, halluciné de nouveau, défaille et se sent mourir. Il demande son fils, ordonne qu'on apporte la robe de moine que doivent revêtir, au moment de la mort, les tsars. La tendresse paternelle, l'orgueil de léguer à son fils un vaste empire, la terreur et le remords secouent son corps moribond, il prie. Des cloches sonnent, les moines entonnent un cantique funèbre.

L'âme torturée de Boris est enfin délivrée.

Il semble que rien ne saurait dépasser l'horreur de cette scène : et pourtant, le tableau final est encore plus tragique. Dans la campagne, les hordes du peuple en révolte sont déchaînées. Des guenilleux ont saisi un boïar, le frappent. On crie, on danse : contraste étrange, les paroles d'insulte, à un moment, montent sur un air très doux de complainte. Puis les cris reprennent. Une bande de vauriens poursuit un innocent, un *iourodivy,* le tourmente. Les deux moines Varlaam et Missaïl reparaissent, toujours avinés, braillant à tue-tête une chanson brutale. C'est une frénésie. Les cris de « Mort à Boris » se croisent. Deux prêtres romains passent, chantent un hymne à la gloire du tsar Dimitri : peu importe, on va les mettre à mal. Un air de marche retentit : « Gloire à toi, tsarévitch ! »

(1) Dans l'œuvre de Pouchkine, cet admirable récit est précédé de quelques mots d'explication : ce miracle, y est-il dit, prouve évidemment que le prétendu Dimitri est un imposteur, que le tsarévitch est bien mort.

hurlent les moines et le peuple avec eux. L'usurpateur apparaît, invite le peuple à le suivre au Kremlin. Soulevés d'un unanime enthousiasme, tous se précipitent sur ces pas. La scène en un clin d'œil se vide, et l'*iourodivy*, assis sur une pierre, sanglote une monotone complainte : « Coulez, coulez, larmes amères. Pleure, pleure, âme orthodoxe. Bientôt viendra l'ennemi, monteront les ténèbres, la nuit ténébreuse et opaque. Malheur, malheur à la Russie ! Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé ! »

Le texte de ce dernier acte est en grande partie de Moussorgski : le récit de Pimène et la scène des gamins tourmentant l'*iourodivy* sont seuls empruntés à Pouchkine. Ici, Moussorgski, on le voit, a réellement fait œuvre de grand dramaturge.

IV

Boris Godounov est l'œuvre la plus audacieuse qu'ait produite l'école russe ; et, en même temps, celle qui se rapproche le plus du type idéal de drame lyrique rêvé par les réformateurs. M. César Cui nous a donné de ce type idéal une définition raisonnée, très claire, qui s'applique presque mot pour mot à la partition de Moussorgski : « La musique d'opéra, dit-il, doit être par elle-même de vraie et belle musique ; tout ce que l'art musical a de plus séduisant, doit s'y rapporter (*sic*). La musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles... Puisque les textes varient, puisque chacun d'eux a un sens particulier, il est de toute nécessité que la partie musicale y soit intelligemment appropriée... La structure des scènes doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages, ainsi que du mouvement général de la pièce... La nouvelle école russe... est convaincue que le développement musical d'un opéra demande une complète indépendance de formes, et n'est commandé que par le texte ou la situation scénique... ; la musique ne doit pas faire route à part et s'abstraire du texte (1)... En outre, elle s'efforce de

(1) On voit la différence fondamentale de cette théorie et du système *effectif* de Wagner, dans la *Tétralogie* par exemple.

rendre musicalement le caractère et le type des personnages avec tout le relief possible, de modeler, pour ainsi dire, chaque phrase d'un rôle dans un moule individuel et non général ; de caractériser avec vérité, enfin, l'époque historique du drame et de rendre dans son sens poétique autant qu'exact la couleur locale, les côtés descriptifs et pittoresques de l'action... Wagner concentre tout l'intérêt musical sur l'orchestre... ; au contraire les musiciens russes réservent aux chanteurs (sauf de rares exceptions) toute la suprématie musicale » (1). La suite du chapitre serait moins probante, car M. Cui s'y élève énergiquement contre le *leitmotif* wagnérien, et affirme que l'école russe ne l'emploie jamais. Or, on reconnaît dans la musique de *Boris Godounov* la présence de *leitmotifs* très accusés, quoique en petit nombre. Ce point mis à part, l'œuvre de Moussorgski est exactement conforme à la description faite par M. Cui. En somme, la plupart des principes qui sont énoncés dans cette page manifeste, Moussorgski les observa scrupuleusement jusque dans ses plus brèves mélodies ; les autres, ceux qui sont relatifs à l'action, découlent des plus élémentaires. Et la musique de *Boris*, abstraction faite des libertés d'écriture (qui ne choquent que quelqus puristes) est bien de vraie et belle musique, riche de toutes les ressources possibles — sauf le développement symphonique, que l'école moderne tend de plus en plus à rejeter de la musique dramatique.

On ne trouvera donc dans la partition de *Boris Godounov* aucune des divisions de l'opéra traditionnel, ni l'ordonnance caractéristique des drames de Wagner, si stylisés en toutes leurs parties. Tout y est abrupt, direct, rapide et, dans la mesure convenable, simple. L'inflexion musicale du chant, la suggestion d'atmosphère, de mouvement, contenue, avec quelques autres parfois un peu plus complexes, dans l'accompagnement même, voilà presque les seuls éléments qu'ait employés l'artiste. Il ne s'y trouve presque aucune trace de commentaire musical, pas davantage de préparation. Une vingtaine de mesures de prélude, durant lesquelles on n'entend point autre chose qu'un thème de chanson populaire simplement traité, et l'action commence. Dès lors, les périodes du texte se suivent presque sans interruption ; et c'est à

(1) César Cui. La musique en Russie, pp. 74 sq.

peine si, à de rares moments, l'orchestre seul fait entendre quelques mesures entre les tirades, les phrases ou les répliques. Et à la fin des scènes, ou des actes, à peine le dialogue est-il terminé que l'orchestre se tait, sans même une formule de conclusion. La musique de Moussorgski, malgré le caractère pantomimique qu'on y reconnaît souvent, ne se prête point ici, aux jeux prolongés de la seule pantomime : ainsi, dans la première scène, cinq mesures de préparation orchestrale doivent suffire pour tous les jeux de scène nécessités par l'apparition, pourtant solennelle, du secrétaire de la Douma.

Au premier tableau du premier acte, quelques mesures à peine suffiront à établir l'atmosphère musicale, et il en sera de même au début de la scène du jardin (troisième acte). Aucune introduction au deuxième ni au troisième actes. Les courts préludes du deuxième tableau du premier (l'auberge),des deux tableaux du quatrième (*la Douma* et *la Route*) ne consistent guère qu'en quelques touches suggérant la tonalité générale et le mouvement des scènes qu'ils précèdent : il en est de même pour celui par lequel s'ouvre la scène du couronnement de Boris, page admirable où l'orchestre se combine avec les cloches sonnant à toute volée.

Au deuxième acte, l'entrée des moines, des policiers, les diverses péripéties scéniques, la fuite de Grigori, s'accompliront sans que soit interrompue la suite des répliques : de même, plus loin, les entrées ou sorties de Boris, de Chouiski, de Rangoni. Dans tout le tableau final, les voix ne s'arrêteront pas un instant jusqu'à l'apparition de l'usurpateur triomphant, préparée par une douzaine de mesure d'orchestre. Et à peine la dernière clameur de la foule a-t-elle retenti que l'*iourodivi*, resté seul, entonne sa mélancolique plainte.

Les plus infimes exceptions à ce parti pris rigoureux ont une raison d'être profonde qui s'explique d'elle-même : par exemple, les mesures isolées pendant lesquelles se tait la voix de Pimène, au premier acte ; les quatre mesures solennelles qui précèdent, au quatrième acte, le récit du moine ; à la fin de la même scène, quelques mesures isolées, encore, qui entrecoupent les dernières paroles du tsar mourant. Et, quand le rideau tombe sur la fin de l'agonie, l'orchestre fait entendre, brièvement, le seul commentaire musical qui se trouve dans

la partition entière : une lente et triste répétition d'un des motifs héroïques qui avaient exprimé la gloire de la puissance impériale.

On se demandera si, poussé jusqu'à un tel degré, le procédé est bien conforme aux intentions réalistes de Moussorgski ; s'il n'est pas, au contraire, essentiellement faux, puisque dans la réalité les colloques, les discussions, les situations ne se succèdent pas d'une façon si absolument immédiate. L'objection serait valable si le réalisme artistique consistait en une imitation servile de la réalité. Il suffit de se reporter à la définition pour voir combien, au contraire, le parti adopté par Moussorgski est opportun : il ne laisse aucune place au commentaire émotionnel ni à l'amplification rhétorique. Matériellement il constitue une simplification analogue à celle que subit tout texte dramatique : dans la vie courante, il faut bien plus de paroles que n'en prononcent jamais les héros d'un drame littéraire, où l'essentiel seul est retenu. Il a enfin cet autre avantage de ne point imposer aux acteurs des mouvements trop lents, ni des attitudes conventionnelles.

Le propre de toute œuvre d'art, c'est que l'intérêt y soit judicieusement distribué. Si l'œuvre est de proportions considérables, elle doit comprendre, non seulement des contrastes, mais encore des points de repos ; une tension uniformément prolongée serait fatigante pour l'auditeur, produirait un impression de sécheresse, d'artifice, et nuirait au résultat esthétique. Dans un passage du manifeste artistique, déjà cité, qu'il lança au nom de l'école, M. César Cui déclare expressément que « l'école russe se refuse à faire des concessions à l'auditoire, à lui épargner la lassitude d'une attention trop soutenue. » Il ne faudrait point prendre cette affirmation au pied de la lettre ; et cependant, à considérer l'uniformité de traitement adoptée dans *Boris Godounov*, on pourrait tout d'abord craindre qu'il n'en résulte quelque excès de tension.

Heureusement, tel n'est point le cas. D'interludes au sens strict du mot, il n'y en a qu'un : au troisième acte, cependant que les invités sortent du palais (*Allegro alla polacca* d'orchestre). Mais des scènes presque entières viennent constituer des épisodes purement lyriques, qui tantôt se rattachent à l'action (récit de Pimène, et dans une certaine mesure, chœurs

du dernier tableau), tantôt sont uniquement pittoresques (première moitié de la scène de l'auberge; les enfants du tsar avec la nourrice ; et, somme toute, le troisième acte entier, ou peu s'en faut).

La façon même dont sont traitées les diverses scènes de l'œuvre contribue à la diversifier dans toute la mesure nécessaire. On s'est fortement gaussé du récitatif mélodique continu, préconisé par les fondateurs de l'école nationale russe, et dont le premier exemple fut donné par Dargomyjski dans son *Convive de Pierre.* Tout en se conformant à ce principe, le seul qui implique le renoncement à tout ce qui, dans le drame musical, est conventionnel et par conséquent faux (au point de vue dramatique, s'entend), Moussorgski n'est jamais avare de musique là où l'abondance de musique est nécessaire. A côté de longues scènes en purs récitatifs, mais où la musique ne cesse pas un instant d'évoquer l'atmosphère et d'exprimer les émotions (scène dans la cellule), on trouvera dans *Boris* des pages du style le plus lyrique (rôle de Boris au deuxième acte, allocution de Rangoni au troisième, etc. sans parler des chansons à couplets, intercalées, et du grand air de Marina dont il sera parlé plus loin. Tantôt l'orchestre se borne à faire entendre un accompagnement très simple, quoique le plus souvent significatif par lui-même, tantôt il prend une importance capitale, et, malgré le peu de complexité du travail symphonique, constitue, à lui seul, un ensemble riche complet (hallucinations de Boris). Les nombreuses scènes chorales sont d'une magnificence musicale incomparable, et le dernier tableau constitue de bout en bout une prodigieuse symphonie dont nuls mots ne sauraient rendre ni la force ni la beauté.

D'ailleurs, même dans les parties les moins chargées, l'accompagnement instrumental reste le plus souvent mélodique, au sens large du terme. Fréquemment, la mélodie, d'allure franche et accusée, en est celle des parties vocales, par exemple dans les passages lyriques, et les chœurs ; à d'autres endroits, elle est autonome, plus fluide, suggérée plutôt qu'énoncée (la cellule, le jardin). Elle prend aussi à l'occasion une allure ample et chantante pour exprimer certains moments de profonde émotion : par exemple, au deuxième acte, durant le colloque de Boris et de son fils, elle chante avec une infinie douceur, évocatrice de la tendresse paternelle. Seul, l'accompagnement

traduit, par des moyens aussi efficaces que simples, les terreurs, les remords, l'angoisse de Boris (deuxième et quatrième actes). Enfin cet accompagnement contient les leitmotifs dont Moussorgsky a fait usage sobrement, mais assez pour accroître beaucoup et l'unité et la force expressive de sa musique.

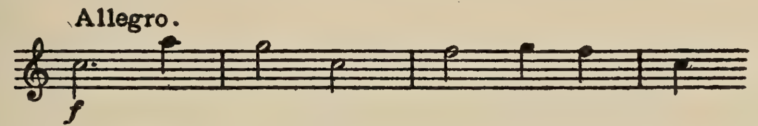
L'unité de l'œuvre ne résulte pas seulement de ce procédé de rappels qui, même très systématique et ingénieux, peut rester tout superficiel en matière de musique dramatique. *Boris Godounov*, en dépit de la diversité presque stupéfiante qu'on y remarque, conserve une ample unité de style où se fondent tous les détails. Rien n'est plus analogue, quant à l'esprit (et aussi par la tonalité générale de la musique) que les diverses scènes où le peuple, protagoniste du drame, ainsi qu'il a été dit, apparaît, soit en masse comme au début ou à la fin de l'œuvre, soit représenté par quelques types caractéristiques : Missaïl, Varlaam, la cabaretière au deuxième acte, les boïars au troisième. Pareillement on observera l'analogie foncière du style et de l'esprit des dialogues familiers, — le troisième acte, une fois de plus, mis à part. Le personnage de Boris, enfin, est traité de façon merveilleusement coordonnée ; et quoiqu'il apparaisse relativement fort peu, quoiqu'il soit aussi passif en face de la destinée, que Wotan dans *Siegfried*, il n'en reste pas moins, précisément comme le » *Wanderer* « présent à la pensée du spectateur.

A ces diverses causes profondes d'unité, à la valeur expressive directe de la musique, les leitmotifs viennent dans une certaine mesure apporter leur appoint habituel : l'unité organique et l'expression de ressort quasi-intellectuel qui résulte des opportunes associations d'idées qu'ils provoquent.

De ces leitmotifs, à dire vrai, un seul joue un rôle important : il apparaît pour la première fois au moment où Grigori vient de parler à Pimène du tsarévitch assassiné :



après avoir été esquissé sous une forme moins précise, dès le moment où Boris prend la parole devant le peuple qui l'acclame (p. 27 de la partition de piano, édition originale). Il reparaît dès le prélude du tableau de l'auberge (p. 50), à l'entrée de Grigori (p. 56), et plusieurs fois dans le courant de la scène (pp. 63, 64, 70, 74). On l'entend encore au moment où Chouiski prononce le nom de Dimitri (p. 113), vers la fin de la première hallucination de Boris (p. 123), au début de la scène du jardin (pp. 144, 145), encore associé à la personnalité de l'usurpateur ; au moment où Boris, halluciné, entre dans la salle de la Douma (p. 193), durant le récit de Pimène (pp. 198-199). Enfin, une forme mélodique visiblement dérivée de la précédente, mais de caractère héroïque un peu conventionnel :



semble destinée à caractériser le triomphe de l'usurpateur. Elle apparaît d'abord quand celui-ci pense à la lutte prochaine (pp. 169-70) et revient (pp.178 et 246).On observeıa, en étudiant la partition, quelques autres utilisations de la même idée musicale, diversement modifiée.

Ce thème, à tout prendre, est quelque chose d'un peu différent du leitmotif selon le système wagnérien : c'est un élément plus foncièrement plastique, d'une signification avant tout expressive et très étendue. Le rôle élémentaire en est d'évoquer le souvenir du tsarévitch assassiné ; mais il perd bientôt cette signification rigoureuse pour s'associer à l'ambition de Grigory aussi bien qu'aux remords de Boris.

D'autres thèmes relatifs à Boris expriment l'un, l'amour paternel (p. 95 sous les paroles de Feodor, *Voici Moscou, voici Novgorod*) ; il mérite d'être cité pour sa beauté intrinsèque.



Deux autres, la puissance impériale. Au moment de la mort de Boris, ces trois thèmes reparaissent et constituent un puissant élément de pathétique (pp. 200-.206).

Il ne saurait être question ici d'établir un de ces « guides thématiques » qui ont leur bon et leur mauvais côtés, et dont le moindre défaut est d'élever au rang de trouvailles géniales de simples coïncidences. Mais d'autre part, s'abstenir de relever ces manifestes utilisations du leitmotif, c'eût été laisser dans l'ombre un des aspects intéressants de l'invention dramatique de Moussorgski. Par contre, il n'y a point lieu d'insister sur les thèmes secondaires : celui de Pimène, une lente et solennelle phrase qui résonne de nouveau lorsque le moine s'avance au milieu de la Douma ; celui de Chouiski, minutieusement utilisé à chaque occasion convenable (pp. 111, 189, 195). Une figure rythmique est même affectée aux apparitions des officiers de police (pp. 2 et 69) ce qui assurément ressemble à un pur badinage, à moins toutefois de témoigner les extrêmes scrupules de Moussorgski en matière de caractéristique musicale. (1)

Toute la partition d'ailleurs atteste ce souci constant. Les thèmes cités plus haut sont tous remarquables pour leur justesse d'expression, de même que les éléments mélodiques principaux de chacune des scènes. Ainsi, aux moments où le cauteleux Rangoni invite Marina à mettre en œuvre toutes les séductions de l'amour (pp. 139-140), cherche à enflammer l'imagination de l'usurpateur (pp. 148-153), la musique devient extraordinairement sensuelle et enveloppante ; bien plus, d'ailleurs qu'elle ne le sera dans le duo amoureux qui termine l'acte : la situation, plus banale, n'ayant point inspiré Moussorgsky aussi heureusement.



(1) Une lettre de Moussorgski à César Cui (3 juillet 1868) contient un passage qui montre quelle exacte conception le compositeur avait du leitmotif de caractère :

C'est guidé par la même intention de caractéristique exacte que Moussorgski fait chanter à Marina (première scène du troisième acte) une brillante mais creuse mazurka, très convenable assurément au caractère de la froide et superficielle fille, mais dont la banalité musicale fait tache dans l'œuvre. L'intention thématique est ici prouvée par les retours, pp. 138, 173, 175, du motif de la polonaise, et il est évident, par l'examen de toutes les autres additions que Moussorgski fit à *Boris Godounov*, que ce n'est point là une concession, excessive et unique, au mauvais goût d'une fraction du public.

Jamais le style de Moussorgski n'a été plus soutenu, plus savoureux, plus riche d'originalité et de force que dans *Boris Godounov*. La pertinence est merveilleuse des milles trouvailles de suggestion et d'expression que l'on y trouve de page en page. Et tout y est musique au sens le plus complet du mot. En étudiant, après ses œuvres instrumentales, les mélodies du compositeur,on a pu observer certaines faiblesses d'invention musicale : on a vu Moussorgski se contenter, parfois, de transcription quasi-phonographiques de la parole, ou de transpositions rudimentaires des gestes ou des mouvements. Il serait impossible de relever dans *Boris Godounov* un seul passage du même genre. Les parties tragiques, les parties comiques ou familières de l'œuvre sont aussi belles, intrinsèquement, que les plus admirables lieder de Moussorgski : *Le Hopak*, la *Berceuse du Paysan*, *Sans Soleil*, *Les Danses de la Mort*, etc., et offrent d'aussi convaincants exemples du niveau musical où l'auteur était capable de s'élever.

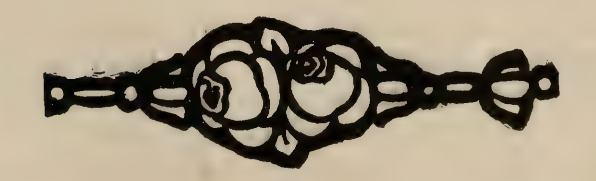
Boris Godounov est une œuvre foncièrement russe : non seulement par la situation du sujet, mais par l'esprit de tout le drame, les caractères des personnages, l'aspect sous lequel les événements y apparaissent. L'appropriation de la musique à ce drame n'est point d'ordre superficiel, et résulte de tout autre chose que d'un parti pris de style populaire. Certes, les modes, les rythmes, les coupes des mélodies ont quelque chose de spécifique sur quoi l'on ne peut se méprendre. Il

« J'ai trouvé pour Podkolessine une phrase orchestrale très réussie... ; elle apparaît pour la première fois dans la conversation avec Stépane, sous les mots : *Je ne demande rien !* (à propos du mariage), et éclate au troisième acte, pendant les pourparlers, alors que Podkolessine s'est décidé à se marier. Il devient ainsi très facile d'évoquer la sotte confusion du personnage ».

était impossible de faire vivre, en œuvre d'art, tout un peuple qui ne fût aucun peuple en particulier, dont les passions et les actes ne manifestassent point la personnalité. Cet ensemble de traits, qui constitue l'âme d'un peuple, existe aussi dans l'âme des individus, dans celle du tsar Boris qui nous est montré, dans celle de Moussorgski dont l'œuvre est le reflet. Rendu nécessaire par le caractère essentiel de cette œuvre ; contenu, avec toute sa force vierge, dans l'esprit de l'artiste qui la créait, ce caractère national se manifeste avec liberté, avec plénitude; il est la vie même de *Boris Godounov*.

Pour définir ce drame musical âpre, violent, cahoté, aux aspects divers, qui ignore toute habileté comme tout ménagement, dont la musique est parfois de grandeur épique et parfois offre d'audacieuses subtilités d'expression que les auteurs les plus modernes n'ont point dépassées, il n'est qu'un mot : celui de chef-d'œuvre. Tout y est puissant et spontané tout y constitue un tableau sincère, émouvant, de la vie. La force de la vie en submerge les quelques faiblesses de détail que la critique peut signaler, à la condition d'en reconnaître l'insignifiance au prix de la beauté de l'ensemble. Moussorgsky, le gauche, l'incomplet, le « nihiliste musical » (le mot a été écrit en Russie et ailleurs) s'est dans cette partition égalé aux plus grands, à ceux dont la gloire est au-dessus des comparaisons et même de la méconnaissance. S'il pouvait y avoir quelque chose de comparable au *Macbeth* de Shakespeare, ce serait *Boris Godounov*.

M. D. CALVOCORESSI.





LE MOIS

THÉATRES

Théatre de l'Opéra-Comique : *Iphigénie en Aulide*, de Gluck.
Théatre des Capucines : *La petite Sirène*, d'Armande de Polignac.
Théatre des Bouffes-Parisiens : *L'ingénu libertin*, conte galant, de Louis Artus ; musique de Claude Terrasse.

Trop de linges, trop de bras nus, trop de cnémides et de chlamydes, trop de casques surtout ; celui d'Achille est le plus emphatique, avec son panache de plumes d'autruche grises, qui ombrage comme d'un dais le petit M. Beyle. Trop de mélodies aux courbes amples et vides, trop d'accords parfaits, simples ou arpégés, trop de tierces et trop de sixtes enchaînées : une musique blanche, toute en grands gestes qui s'immobilisent, et, au fond, embarrassée de ses voiles qu'elle ne sait draper que d'une seule manière. « Noble simplicité » de Gluck, si éloignée des sombres ardeurs d'Eschyle autant que de la subtile harmonie de Sophocle ou des raffinements dialectiques d'Euripide, plus éloignée encore des vives couleurs dont brillait le Parthénon avant sa ruine, ou de sa statue d'or et d'ivoire, illuminant les ténèbres du sanctuaire !.. Art grec entrevu à travers la mollesse des répliques romaines, poètes lus en des traductions bénévoles qui leur font porter perruque afin d'être corrects : voilà l'origine de tant d'enthousiasmes illusoires et d'imitations

académiques. La musique de Gluck doit être mise à côté des ouvrages de Winckelmann et des tableaux de David ; elle procède de la même erreur, aspire à la même symétrie, à la même nudité, à la même plastique musculeuse et impersonnelle. On peut parcourir son œuvre entière, sans y rencontrer un seul personnage marqué d'un trait caractéristique ; ce n'est qu'un vaste recueil d'airs, qui se ressemblent tous, sauf le mouvement, et le sens qu'y viennent ajouter les paroles : Gluck le savait bien d'ailleurs, puisqu'il n'a jamais hésité à les faire passer d'une pièce à l'autre, malgré des situations différentes et parfois opposées. A-t-il donc volé cette réputation, si bien établie, de musicien expressif entre tous ? Non pas, mais l'exécution seule la lui assurait de son vivant. Sa musique est une matière harmonieuse, qui ne prend vie qu'à la faveur d'accents énergiques; elle demande à être prononcée, articulée, déclamée ; il faut la dire comme on dit des vers : alors, par une de ces illusions fréquentes au théâtre, elle semble porter en elle toute la passion qu'on lui donne, et comme elle garde, en même temps, sa haute majesté, l'effet est grand, et saisissant. Mais Gluck est mort ; le respect s'est emparé de son œuvre; on n'ose en user librement avec elle, on l'abandonne à la froideur de rythmes réguliers et d'un chant où rien ne s'accuse en relief. C'en est fait, ses voiles deviennent des linceuls, ses membres se raidissent, sa blancheur n'est plus celle du marbre, mais de la glace, et décidément tous ces casques et ces bras nus font trop songer à l'*Enlèvement des Sabines*.

Iphigénie en Aulide est, comme on sait, le premier opéra que Gluck ait fait représenter à Paris. Ce n'est pas le meilleur : le bailli du Rollet y a fort maladroitement défiguré la tragédie de Racine, et ses vers peuvent rivaliser en platitude avec ceux de l'abbé Pellegrin, de Fuzelier, de Cahuzac, ou de tous les auteurs, si décriés, dont Rameau a reçu des paroles. Mais la musique n'est pas différente, en qualité, de celle d'*Alceste* ou d'*Orphée ;* moins habilement distribuée peut-être, répartie en un grand nombre de morceaux, au lieu d'être massée en la simple progression de deux ou trois airs à grand effet. Ce qui est vrai surtout, c'est qu'*Iphigénie en Aulide* n'appartient pas au répertoire ; ce n'est pas un chef-d'œuvre consacré : on ose en sentir les défauts.

J'ai quelque regret à avouer que ces défauts ne sont corrigés ni par la présence de Mlle Bréval, belle victime un peu gênée par

l'étroitesse de la scène et la froideur du style, ni par la voix, d'ailleurs exquise à entendre, de Mlle Brohly, aimable Clytemnestre. Les décors ont toute la poésie qui manque à la musique, et j'aime surtout le premier, avec ce lever de soleil sur des côtes soulevées dont la couleur est celle des fleurs de bruyère et dont les contours me rappellent l'harmonieuse Egine. Au second acte, beaucoup d'architecture, comme il convient pour abriter une réception officielle ; on offre aux fiancés royaux le spectacle d'une lutte, *catch as catch can*, terminée par une poignée de main selon les principes de Neuilly, plus un ballet *modern-style* où la louable recherche d'attitudes neuves induit parfois à quelques contorsions ; mais la musique leur sourit avec une indulgence inaltérable.

La *Poëtique* est une société de jeunes poètes. Il suffisait, pour s'en convaincre, de voir ce conférencier tout juste éphèbe, qui voulut, aux Capucines, nous en exposer les mystères et les espoirs.

Petit poisson deviendra grand
Pourvu que Dieu lui prête vie,

ou, selon l'édition municipale :

Pourvu que l'on lui prête vie.

J'ai fait partie moi-même, autrefois (hélas !), d'un de ces cercles adolescents où l'on cause bien plus qu'on n'écrit, en quoi d'ailleurs on n'a pas tort ; n'y cherchez point mon nom, car en ce temps-là je m'étais fait un pseudonyme, tout comme si l'avare nature m'eût baptisé Weil ou Wiener. Ceux qui se réunissaient là pour élaborer une esthétique nouvelle et dauber discrètement sur les absents ont eu de bien diverses destinées.

Et les aucuns sont devenus,
Dieu merci, grands seigneurs et maîtres —
Les autres mendient tout nus
Et pain ne voient qu'aux fenêtres.

Nul n'a fait à ses camarades l'injure de passer grand poète

ou illustre romancier. Il m'a semblé que les membres de la *Poétique* étaient animés du même esprit, fort touchant, de fraternité. En récompense de quoi Mlle Dussane, de la Comédie-Française, leur a fait l'aumône de quelques beaux vers d'Henri de Régnier et Albert Samain, dits avec la plus gracieuse intelligence, et Mme A. de Polignac d'une page exquise de la *Petite Sirène* : un duo d'amour mélancolique, dont on regrette presque la tendresse voilée et la douceur transparente profanées, à Nice, devant un public cosmopolite et fou de Puccini ; mais Paris adoptera une musique qui sait émouvoir et charmer à la fois.

LOUIS LALOY.



Si le domaine de l'Opérette est le vaudeville bouffon ou la parodie burlesque, l'œuvre nouvelle de Claude Terrasse n'est pas une opérette. Mais si l'Opéra-Comique n'admet d'autre fantaisie qu'un certain réalisme ennuyeux et lyrique, l'*Ingénu libertin* échappe aussi à l'Opéra-Comique. La moindre originalité de M. Artus n'est pas d'avoir tiré une comédie alerte et tendre de ce fade libertinage qu'est le roman de Faublas. Cet ingénu à bonnes fortunes, chevalier de l'industrie amoureuse, devient un chérubin ardent et roué, à qui Mlle Alba prête tous les charmes de l'adolescent, et d'autres encore. Faublas est engagé dans une aventure de carnaval qui commence par des mascarades et se termine dans la chambre de la marquise de B., dite ici de Bay, ce qui ne la compromet pas davantage. A cette anecdote libertine, adoucie en un conte plaisant et galant, où l'imbroglio des situations et des travestis donne le change au comique et à la galanterie, la musique de Claude Terrasse communique un esprit de grâce légère et d'ironie attendrie, ou, plus simplement, l'esprit et la vie. Il ne faut pas s'y tromper. C'est la musique qui crée le décor radieux du conte, cette fraîcheur de gaîté et cette abondance de verve lumineuse. C'est elle qui nous préserve de la caricature et de la grivoiserie facile. Elle note la joyeuse excentricité du marquis fantoche. Ecoutez comment deux notes de basson font sauter les « viaux » dans le duetto bouffe du 2e acte, et quel accent de terroir relève alors les plaisanteries d'un rustaud. Qui donc a dit que le comique musical n'existait pas, que le genre humoriste est inconnu en

harmonie et en contrepoint, que le dernier mot du comique musical est la cavatine du vieux répertoire italien ? Il y a dans l'ouverture de l'*Ingénu libertin*, où l'orchestre parle seul, plus de gaieté qu'en tout le reste de la pièce. Qui nous rendra la *Petite femme de Loth* ou le *Sire de Vergy ?*

JOSEPH TRILLAT.



CONCERTS

CONCERTS LAMOUREUX

Nous avons entendu une belle œuvre, mais il ne faut pas croire que la *Symphonie en ut majeur* de Paul Dukas (1), remise au jour très inopinément, fût dans le cadre qui lui convenait. C'est une musique trop vaste pour la salle Gaveau, mesurée aux sonorités de Haydn ou Mozart, et que les fragments wagnériens joués sans modération à cette même séance invraisemblable de fin d'année, secouèrent de terrible façon. Procédés inquiétants que sembla dénoncer le malaise d'auditeurs justement irrités. Je ne saurais oublier le déplaisir profond de telles outrances, qu'en songeant à l'œuvre extraordinaire dont la vitalité unique réagit, avec une force esthétique que ne connut guère Richard Strauss, sur toutes les torpeurs contemporaines.

C'est aussi une « Vie de héros » que symbolise à sa manière cette symphonie admirable de Paul Dukas, mais le lyrisme s'y dégage de tous les compromis, scolastiques ou littéraires, de toutes les minuties, de tous les stratagèmes, de toutes les futilités savantes des pédagogues, de l' « intentionnisme » parfaitement vain des bâtisseurs d'énigmes, cryptomanes assommants pour signifier à travers une vision nouvelle, très wagnérienne certes, *l'essence* même de cette « vie ».

S'il m'est permis de caractériser cette œuvre éclose voici

(1) Partition acquise par A. Rouart et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

douze ans, avant peut-être, au temps des «Tétralogies» wagnériennes, je dirai qu'elle résume animiquement l'attitude héroïque et comme la volonté joyeuse de l'âme mystique contemporaine, après Wagner. Ainsi affronte-t-elle, dans son sens constant d'abstraction, l'océan polyphonique de la vie subtile et innombrable, de la vie ondoyante dont tous les rythmes se mêlent à sa pensée, à sa fièvre, à son destin. En celà, elle apparaît complexe et de volonté wagnérienne, soulevée en ce tourbillon inimaginable par son *leitmotiv*, mais assujettie aux loisdifférentes des conceptions de musique pure, architecturales et impersonnelles, dans leur style particulier.

Il s'agit en effet d'une *symphonie*. Trois parties la composent. *L'allegro ma non troppo, con fuoco*, en *ut majeur*, à 6/8, est construit sur trois idées principales successivement exposées en vue d'un développement qui est peut-être le plus prodigieux parmi les meilleurs, dans l'œuvre moderne des symphonistes. Tout s'y meut avec une aisance, une force, un naturel, une richesse de beauté hardie et inouïe, que l'on sent appuyés d'une culture classique profonde et d'une science qui pour être souverainement complexe n'est jamais qu'un moyen, non une fin. L'imprévu est à chaque page, avec cette fantaisie ailée très respectueuse du style — ce qui est bien rare — laissant inaperçus l'effort, le raisonnement, l'artifice au point qu'on écoute ou qu'on lit sans jamais percevoir le détail technique, l'agencement réfléchi d'un art forcément élaboré à l'aide des méthodes traditionnelles plus ou moins renouvelées, et n'échappant ainsi, en tant que symphonie, ni aux symétries, ni aux enchaînements, ni à l'ordonnance classiques.

Si la liberté fait l'artiste, Paul Dukas est le plus émancipé des maîtres ; il n'est aucunement l'esclave des formes, il n'est qu'ingéniosité, franchise, enthousiasme ; ni préjugés, ni formules hypocrites dans son œuvre d'inspiration ardente, miraculeusement plastique cependant et qui transporte le feu intérieur, la flamme héroïque où se réfléchissent, éblouissants et tragiques, tous les soleils du monde.

Tel je sens et me représente cet *allegro* frémissant, traversé d'une phrase adorablement calme dans sa mélancolie profonde, et que la fureur d'un *stretto* un moment suspendu sur le mystère du destin ironique, porte à l'incendie d'un nouveau Walhall, pour le triomphe illusoire de l'Homme-Dieu.

Ce premier chant atteste toutes les qualités de l'auteur : son génie de la modulation, son sens tonal prodigieux, son entente des constructions esthétiques et cette vivacité rare, renouvelant sans cesse rythmes et physionomies, que ne posséda jamais César Franck. La critique perd ses droits ; il ne peut s'agir que de prédilections de style, par exemple, au second développement du thème « héroïque » en *ut*, que nous eussions souhaité voir progresser par demi-tons, non par tons, et atteindre, en de plus saisissants contrastes polyphoniques où le choc des rythmes eût joué le grand rôle, à une intériorité, à une apogée plus définitives.

Ciselé avec art, mais dans un métal moins précieux, l'*Andante* nous introduit dans un monde de poésie inquiète et de rêve étonnamment suggestif. Le premier motif en *mi mineur* 4/8 rappelle *l'Adagio* de la *Symphonie en ut* de Schumann, avec plus de fixité vague, de mystère, de nuageuse mélancolie ; il est soutenu d'un dessin obstiné et expressif à la façon de certains mouvements lents de Bach, et le très bel effet. lorsque ce dessin passe à l'aigu des violons pianissimo, n'est atténué que par les dehors infidèles aux nuances, de messieurs les instrumentistes.

Moins caractéristique est le second motif majeur, issu du dessin *ostinato* transformé et que les cuivres, disposés en harmonie, réexposent majestueusement sous un trait des violons, avant la rentrée du premier motif. C'est un peu du Brahms, en esprit — s'entend — mais allégé, franckisé et fort habilement traduit Le troisième, une dolente mélodie expirant sur la tierce, ferait songer à Berlioz si l'atmosphère, le charme étrange du morceau ne le rendaient fragile et d'une intimité impossible ailleurs. La place me manque pour définir et préciser la supériorité d'un art auquel, peut-être, importe moins qu'on ne suppose la valeur élémentaire des motifs, mais qui est à coup sûr merveilleusement subtil, poétique et musical éminemment.

Le final, troisième volet du tryptique, soulève le grand problème du style. Ce sont des attitudes décoratives, mais puissantes et impératives, quelque chose comme l'idéal rhapsodique du genre épique, dans la symphonie. Le rythme y est tout-puissant, ses fluctuations étant à elles seules expressives, indicatrices du mouvement intérieur. Ce mouvement me paraît moins profond, extériorisé de telle sorte, en de tels gestes car

au fond, c'est la danse, la danse héroïque dans sa plus noble originalité, mais aussi dans son activité immédiate, dans l'attrait irrésistible de ses aspects directs, dans son pittoresque saillant et son esprit — *spiritoso*, non dans sa *spiritualité*, dans son idéalité absolue aux mystères de laquelle nous convie le musicien. Ce n'est plus la vision classique de l'unitaire *Symphonie en la*, essence active du monde, c'est une magnifique convergence de rythmes dont l'affectation fière fait place à l'exaltation grandissante où s'épuisent toutes les vibrations, toutes les énergies de l'homme, ainsi qu'en un « scherzo » inconcevable de vie.

Cet *allegro spiritoso* est à trois temps, en *ut*. Comme dans les autres mouvements trois motifs y circulent, le premier énergique, bien détaché sous un triolet piquant, le second plus ample et curieusement expressif, le dernier en *mi majeur*, à son apparition, véritable fleur mystique aux aromes rares et troublants, mélodie reposante, lointaine et comme insaisissable que poursuit la démence sacrée du rythme sans but.

De cette œuvre, la lumière offre d'étonnants contrastes : parfois incandescente elle est quelquefois crue, ou voilée et diffuse en rayons épars, presque imperceptibles, ou encore crépusculaire avant les nouvelles aurores ; toutes les violences et toutes les douceurs, s'y mêlent sans peut-être la pondération d'un Wagner, maître d'une instrumentation souple et absolument sûre d'elle-même, dans sa variété énorme.

M. Paul Vidal, à qui l'œuvre est dédiée, s'est tiré adroitement d'une épreuve difficile. L'honneur de connaître, des premiers, la partition, joint au devoir de l'approfondir augmentait les chances d'une bonne interprétation. Elle le fut.

C'est un cas très différent pour Wagner que M. Paul Vidal a désappris à force d'en bousculer l'œuvre à l'Opéra. Ce fracas des *Maîtres chanteurs* ne laisse transparaître ni le sens véritable ni l'expression juste de la musique. Ces « Maîtres » ralliés à leur bannière pesante, au nom du roi David, sont grossièrement ridicules — si peu Nurembergeois — et ce Walther dont les motifs abominablement « romance » décèlent une âme quelconque dans un moyen âge inintéressant, qu'en dire ? Regrettons Nikisch et sa Philharmonique de Berlin ; depuis, nous n'avons jamais ouï l'*Ouverture des Maîtres chanteurs*. Cette critique subsiste pour les *Adieux de Wotan* et *l'Incantation du*

feu de la Walkyrie que seul M. Frôlich tenta de chanter avec style, encore que débordé par un orchestre excessivement pressé (le concert s'est terminé à 4 h. ½). Son « Leb' wohl » est ingénieux à cette allure (le sentiment n'est-il pas d'en voiler le dernier ?) Pas de répit. Jamais Wotan ne fut si pressé d'endormir Brünnhild dont le « sommeil » s'est révélé un mythe, une feinte, un conte falot. Le mysticisme et la poésie sont morts chez Lamoureux. Vous connaissez l' « annonce d'une vie nouvelle » qui est en réalité le « cri du passé » (l'idée n'est pas de moi) ; je vous recommande la façon d'en glapir le motif, selon l'innovation des « bois ». La lettre, la lettre, les signes, les notes, quelquefois les nuances et dans le minimum de temps. Tout cela est très fort, mais on pourrait au moins « chevaucher » en mesure, avec le respect dû aux Walkyries, suffisamment défigurées et alourdies, et calomniées depuis quelque temps par tous les méridionaux de l'art.

Rien à dire de *Bon chevalier* extrait d'un poème de Verlaine, *Sagesse*, mis en musique par M. Pierre Hermant. C'est un littéralisme douteux, monotone, sans idée personnelle et par conséquent peu musical. Il ne suffit pas d'étaler de belles harmonies plus ou moins wagnériennes, archiconnues et sans objet en se montrant l'instrumentateur adroit qu'un peu de science nous donne chaque jour, depuis M. Bruneau. L'auteur s'est mépris sur son art ; la littérature ne *fait* pas la musique.

Albert Trotrot.



LA PHILHARMONIQUE

La *Société Philharmonique* donne, à la salle Gaveau, de for intérressants concerts. Le programme nous annonce, par l'organe de M. Pierre Lalo, que c'est « un des lieux où l'on fait la meilleure musique, la plus féconde en enseignement et la plus propice au développement de l'Art. » Soit ! Aux trois derniers concerts, nous furent présentés des artistes français et étrangers, qui se firent applaudir pour des raisons diverses. Ce furent M. Ernst von Dohnany, un jeune compositeur hongrois qui eut la modestie, peut-être excessive, de ne nous jouer aucune de

ses œuvres, — un ténor russe, M. Félix Senius, qui posséde un fort bel organe, et chanta avec sens parfait des romances, des lieder des Beethoven, Hugo Wolf, Rimsky-Korsakov, Richard Strauss, — un violoniste hollandais, M. Jean ten Have, dont les qualités de force et la beauté du son se révélèrent surtout dans la *suite* en *ré* de Hændel, — un pianiste polonais, M. Godovsky, qui n'a pas craint de faire voisiner, sur son programme, la *Sonate* op. 109 de Beethoven avec un *Caprice-Fantaisie sur le thème de la Chauve-Souris, de Johann Strauss*, dont il est l'auteur responsable.

Pour nous reposer de ce voyage à travers l'Europe musicale, le quatuor Hayot interpréta avec la science et la piété que l'on sait le 10e *Quatuor* et la *Sérénade* en ré majeur de Beethoven. Puis ce furent les *Etudes Latines*, où le rude Leconte de Lisle voulut amenuiser son farouche buccin au point de recréer les pipeaux d'Horace. L'on connaît la musique délicate et très latine, aux mélodies un peu bien molles en vérité, dont M. Reynaldo Hahn souligna ces délicieux poèmes. L'auteur accompagnait Mme Durand-Texte qui, d'une voix frêle et jolie, chanta avec un art parfait *Lydie*, *Pholoé*, *Phyllis*, et surtout *Tyndaris :*

O blanche Tyndaris, les Dieux me sont amis :
Ils aiment les Muses latines......

François Sternay.



SÉANCE ENGEL-BATHORI
ŒUVRES DE M. MAURICE RAVEL

Avec ce zèle studieux, cette intelligence avertie et ce beau style artistique qu'on leur connaît, les deux excellents chanteurs ont interprété jeudi 12 décembre, la totalité des œuvres vocales actuellement parues de M. Mauiice Ravel, depuis les *Epigrammes* de Clément Marot jusqu'aux *Histoires Naturelles*, à *Sur l'herbe* et aux *Grands Vents venus d'Outremer* — ces deux dernières pièces en première audition. *Sur l'herbe* c'est la mise en musique, alerte, simple mais avec un rien d'opportune afféterie d'un petit colloque tiré des *Fêtes Galantes* de Verlaine.

Le public la bissa d'enthousiasme ; c'est aussi que Mme Bathori l'avait chantée de façon parfaite. *Les Grands Vents*, sur un tragique poème de H. de Régnier, furent également très applaudis, de même que trois des *Miroirs* (*Noctuelles, Alborada, la Vallée des Cloches*) exécutés par M. Marcel Chadeigne.

Une causerie de M. M. D. Calvocoressi avait précédé le concert. M. Calvocoressi s'abstint de faire l'éloge à bout portant, voire le commentaire analytique ou la paraphrase littéraire des œuvres inscrites au programme. Il préféra — non sans raison — esquisser un tableau des diverses tendances musicales qui partagent musiciens et public ; opposer à certaines conceptions de la musique selon lesquelles cet art n'est plus qu' « une dure gymnastique intellectuelle, une sorte de mortification », la musique vivante et libre, ambitieuse d'expression directe et spécifique plutôt que de verbiage formaliste, de symboles abstraits ou de « morale par les sons ».

Il conclut en soulignant le fait que par son indépendance même la jeune école française reste absolument fidèle à l'esprit de la vraie tradition : les maîtres d'hier et de jadis furent de libres créateurs et non les esclaves de règles arbitraires.

L. N.



CONCERT DE Mme JEANNE RAUNAY

Mme Jeanne Raunay a donné, le lundi 2 décembre, à la salle Gaveau, un admirable concert, qu'il faut louer en toutes ses parties et qui a été, pour la grande tragédienne lyrique, l'occasion d'un triomphe.

Le programme était composé de la manière la plus heureuse. Il évitait et la monotonie qui peut résulter d'un ensemble d'œuvres toutes empruntées au même musicien et l'incohérence d'un choix trop éparpillé. Mme Jeanne Raunay, que sa parfaite érudition musicale avait en telle circonstance très bien servie, imagina une sorte de synthèse de la musique dramatique depuis Rameau jusqu'à César Franck. De l'évolution glorieuse de *l'aria*, elle marqua les plus belles étapes comme suit : l'air de Télaïre du *Castor et Pollux* de Rameau, l'air du *Roi pasteur* de

Mozart, l'air de *Fidelio* de Beethoven, l'air du *Freyschütz* de Weber, la Mort de Didon des *Troyens à Carthage* de Berlioz, l'air d'*Hulda* de César Franck.

Admirons d'abord la somme de chant que constitue un pareil programme et la puissance vocale que son exécution suppose. Mme Jeanne Raunay l'a, du commencement à la fin, accompli avec une aisance, une maîtrise, une abondance de moyens et une sûreté merveilleuses. Sa voix magnifique n'a pas eu la moindre défaillance, n'a pas un instant donné l'impression de la fatigue ou de l'effort. Evidemment, l'artiste, ainsi douée, se consacrait toute à la juste et fine interprétation, l'instrument lui laissant pleine sécurité.

L'interprétation, *au concert*, d'une œuvre dramatique est un genre d'une extrême difficulté. D'une part, il ne faut pas que le fragment dramatique soit transformé en mélodie, en lied, en pur et simple morceau de concert. D'autre part, les conditions habituelles et normales de l'interprétation dramatique font défaut : le décor, le costume, le geste, qui doit être borné à l'essentiel, l'ensemble théâtral, le contexte, tout cela manque ; et il faut donc y suppléer. Comment ? Par le seul moyen que garde à sa disposition l'artiste : l'accent.

C'est à quoi Mme Jeanne Raunay a réussi d'une manière surprenante. Chacun des airs qu'elle a chantés devenait comme le symbole de l'œuvre à laquelle il était pris, tant elle savait y induire l'esprit de cette œuvre, le génie de tel musicien, l'idée qui l'avait inspiré, le rêve qui l'avait tenté, le sentiment qui l'avait ému, le souci d'art qui l'avait amusé.

La chaleur de l'âme française, la vivacité du sang bourguignon, cela discipliné comme chez les tragiques du XVIIe siècle, Mme Jeanne Raunay l'a évoqué dans l'air de Télaïre, de Rameau. Et à l'air du *Roi pasteur*, joli rondo, elle a donné la grâce délicieuse, l'harmonie douce, l'adorable fantaisie de Mozart. Et la musique sublime, tendre, humaine, puissante, de *Fidelio*, elle l'a su rendre superbement. Et, dans l'air du *Freyschütz*, elle a mis la fraîche, puérile, aimable et enthousiaste âme allemande. Et elle a chanté l'air des *Troyens* comme une chose tout ensemble antique et romantique. Et la science accomplie, le cœur abondant, le sentiment religieux de César Franck, ces nobles et fortes et belles qualités, elle les a toutes assemblées dans l'air de *Hulda*.

Pour passer de l'un à l'autre de ces airs si différents de telle sorte que rien de l'un ne se prolongeât dans l'autre, il fallait une incomparable souplesse et une prodigieuse netteté d'art. Mme Jeanne Raunay a été au delà de ce que réclamait d'elle son entreprise si hardie. Cette soirée l'a consacrée comme une artiste souveraine, égale par le don, le discernement et la volonté.

Elle était, dans ce concert, accompagné d'un orchestre de quarante musiciens que dirigea de la manière la plus intéressante le grand violoniste Eugène Ysaye.

MICHEL AUBÉ.

CONCERTS COLONNE.

M. Colonne nous donne un *Carnaval Romain* sage et propret ; on croirait parfois entendre, non la tintinnabulante ouverture, mais le saltarello de la *Symphonie romaine.* En serions-nous à mendelssohniser Berlioz pour ne pas effaroucher les abonnés ? Il y a romantisme et romantisme : celui-ci est de tout repos. Le masque de parfait notaire n'avantage pas Berlioz ; mais après tout, puisque c'est de carnaval qu'il s'agit !

Le programme nous révèle que la Neuvième Symphonie (avec *chœur,* s'il vous plaît, et non avec *chœurs !*) est « un des sommets de l'art musical ». Voilà beau temps qu'il est possible à d'autres qu'à de rares et intrépides alpinistes de gravir cette cime. M. Colonne est un guide excellent, très familier avec le colosse ; trop familier peut-être, et l'on pourrait signaler çà et là quelque laisser-aller. Sans pousser la superstition de la discipline aussi loin que le colonel Ramollot, d'héroïque mémoire, ne serait-il pas permis de demander aux premiers violons d'unifier mieux leurs coups d'archet ? et encore d'articuler toujours nettement la croche, placée entre une noire pointée et une noire, qui est un élément rythmique si caractéristique dans le scherzo? Est-il inévitable que les pizzicati partent en feux de file dans le passage en *mi* bémol et *ut* bémol de l'adagio ? (où du reste la scabreuse partie de quatrième cor a été jouée en perfection).

En somme, ce sont là de légères taches, et l'exécution dans son ensemble est digne du sublime chef-d'œuvre. Mais j'aimerais, dans les deux premières parties, un peu moins de tranquil-

lité sereine, plus d'ardeur et de vie, pour tout dire. Pas le moindre *raptus !* (c'est ainsi que le maître appelait ses accès de brusquerie et ses coups de boutoir) ; et voilà un Beethoven trop homme du monde. On a connu, au Châtelet même, des interprétations plus saisissantes.

Les chœurs et les solistes (Mme Laute-Brun et Lassalle, MM. Sayetta et Sigwalt) ne méritent que des éloges pour la parfaite exécution du final si difficile et si dur pour les voix. Mais l'interruption de la symphonie après l'adagio est bien fâcheuse, et, quelque louable discrétion que mettent ces messieurs et ces dames à prendre place, l'entrée des choristes rompt fort désagréablement le charme. Dans ses *Conseils pour l'exécution des symphonies de Beethoven* (1906), M. F. Weingartner a écrit sur ce sujet une page aussi judicieuse qu'humoristique : M. Colonne la connaît sans doute aussi bien que moi. Sans insister sur le trouble matériel, les inconvénients de l'installation des masses chorales au milieu de l'œuvre, une raison plus haute exige leur présence dès le début. Ces choristes représentent l'humanité, dont la partie instrumentale de la symphonie est déjà la voix inconsciente encore ; il faut qu'on sente cette voix se préciser, sourdre et se répandre; il faut qu'on voie cette même humanité s'animer, prendre la parole,

Et dans la sombre nuit *jeter* les pieds du faune !

Avant de quitter la Neuvième Symphonie, je voudrais faire deux observations.

Dans la première exposition du thème de la Joie par les instruments à cordes, tandis que le premier basson dessine un étonnant contrepoint, il semble aujourd'hui prouvé que Beethoven a voulu non pas faire taire le second basson comme on l'avait toujours cru, mais l'occuper à doubler les contrebasses. Cette combinaison soulève diverses objections, dont la moindre n'est pas l'habitude prise depuis trois quarts de siècle ; mais il vaudrait peut-être la peine d'essayer.

Le mouvement du trio (en *ré* majeur, à deux temps) du scherzo a donné lieu à une longue controverse (qu'on est un peu surpris de ne pas trouver mentionnée dans le beau livre de M. Prod'homme sur les Symphonies). Beethoven a indiqué les mouvements au métronome dans une lettre à Moscheles ; il cote 116 la blanche pointée dans le scherzo (c'est-à-dire la durée entière de la mesure à trois-quatre),et aussi 116 la *blanche*

dans le trio (c'est-à-dire la moitié de la durée de la mesure à deux-deux). L'indication exacte mais peu nette dans la première édition a été mal lue, et toutes les éditions postérieures donnent, pour le trio, 116 à la *ronde* (c'est-à-dire la durée entière de la mesure).

La question n'est pas douteuse. En fait, elle est tranchée par l'examen attentif des documents ; en droit, 116 à la ronde est inadmissible. D'abord ce mouvement est beaucoup trop rapide, et impraticable aux instruments à vent. Mais en outre il est clair que dans le scherzo la mesure à trois-quatre indiquée est en réalité un temps ternaire de la mesure véritable qui est six-quatre. (Exceptionnellement, à partir de l'entrée en *mi* mineur, les temps réels sont groupés, non plus par deux, mais par trois, puis par quatre : *ritmo di tre, di quattro battute* ; celui-ci dure jusqu'à la rentrée, à la mesure de triolets pour les timbales, où recommence le rythme à six-quatre). Les huit mesures (quatre mesures *réelles*) d'introduction du scherzo sont précisément disposées de façon à définir ce rythme ; et l'examen des pauses générales qui se rencontrent au cours du morceau ne laisse aucun doute. Beethoven semble d'ailleurs avoir éprouvé une certaine répugnance à l'égard de la mesure à six-quatre. Un exemple curieux en est donné par le trio du scherzo du dixième quatuor op. 74 : il est noté en noires, à trois-quatre, comme le scherzo de la Neuvième, et Beethoven écrit : « *Si ha s'immaginar la battuta di* 6|8 ». Impossible de désigner plus clairement la mesure à six-quatre tout en se refusant à l'employer.

Or, dans le scherzo de la Symphonie avec chœurs, Beethoven, faisant alterner une mesure (réelle) à deux temps ternaires et une mesure à deux temps binaires, a certainement voulu *l'équivalence des temps réels*, blanche pointée d'une part, blanche de l'autre. Et ce qui le confirme, c'est qu'il avait tout d'abord, dans ses esquisses, noté le trio à deux-quatre (avec les mêmes valeurs de durée) ; l'équivalence aurait ainsi eu lieu mesure par mesure entre le trois-quatre et le deux-quatre. Mais il a ensuite renoncé, pour le trio, à ce dédoublement de la mesure réelle, tout en le laissant subsister dans le scherzo.

Eh bien ! entre les deux solutions litigieuses, qui varient du simple au double, M. Colonne en adopte une troisième. Il donne au début du trio une allure intermédiaire ; mais comme

elle est encore trop rapide pour le cor, il ralentit à partir de l'entrée de cet instrument et, sans atteindre le mouvement marqué par Beethoven, s'en tient à 144 environ pour la blanche. C'est qu'il y a autre chose que le chiffre brutal ; il y a, huit mesures avant l'entrée du deux-deux, l'indication *stringendo il tempo*, qui aboutit à *presto* au changement de mesure. L'accélération ainsi évidemment réclamée contredit l'identité des cotes métronomiques. S'il m'est permis d'émettre un humble avis sur ce cas embarrassant, je crois que le *presto* s'applique uniquement aux deux mesures d'octaves sur la dominante et la tonique, qui ne font pas véritablement corps avec le trio, et qu'on devrait prendre le mouvement 116 à la blanche sur les *ré* (rondes) du hautbois, de la clarinette et du trombone.

Le concert se terminait par la bacchanale de *Tannhäuser*, jouée avec une aisance et accueillie avec une placidité bien faites pour étonner ceux qui ont connu les temps héroïques où cette même page, le *Walkürenritt*, le prélude de *Parsifal*, que sais-je encore ? étaient accueillis par des trépignements d'enthousiasme et des clameurs de protestation. Il y avait plus de flamme alors, et sur la scène et dans la salle. Ces jours sont loin !

Mais j'arrive aux deux nouveautés — relatives — que nous offrait le programme du 22 décembre. Elles sont très différentes et de valeur fort inégale.

La danse de Salomé perd évidemment beaucoup à paraître nue devant nous, dépouillée de sa justification scénique et réduite à ses seuls charmes musicaux. Beaucoup de clinquant, peu de substance et de médiocre qualité. Les mauvais plaisants disent du vin de Champagne que « ça mousse, tache et grise ; » champagne germanique, la musique de M. R. Strauss mousse et foisonne à souhait ; et sans doute elle grise aussi, d'une ivresse intellectuelle, métaphysique peut-être (*Also sprach Zarathustra*), mais sensuelle, mais voluptueuse, ah ! non. Je sais que la Salomé de Wilde ne ressemble guère à celle de l'Ecriture ; mais cet orientalisme de bazar, cet érotisme au rabais évoquent-ils vraiment les poses lascives, la langueur provoquante d'une femme de harem ? Après m'avoir promis avec force clignements d'yeux, la guenon du pays de Nod, on m'amène une quelconque belle Fatma de la foire au pain d'épices.

Au reste, la technique est étonnante ; cet orchestre scintil-

lant qui éclate en fusée, est prodigieusement amusant ; et il reste presque toujours léger et transparent, sauf en tels passages de trop épaisse vulgarité comme l'invraisemblable pont-neuf déclamé par les premiers violons sur la 4e corde.

Le poème de M. Vincent d'Indy, *Souvenirs*, est d'une noblesse admirable et d'une émouvante beauté ; la perfection de la forme n'y a d'égale que la profondeur du sentiment. Dédié « à la mémoire de la bien-aimée », c'est une « déploration », ou un « tombeau », qui évoque à la pensée bien moins les œuvres musicales analogues que le monument de Bartholomé. Il pourrait être intitulé, comme un autre poème célèbre. « *Pauca meae* », et l'épigraphe qui lui conviendrait le mieux serait celle que Beethoven a inscrite en tête du kyrie de la *Missa solemnis* : « Venu du cœur, puisse-t-il retourner au cœur ! » Le maître y exprime, avec sa douleur, celle de tous ceux qui ont connu ou connaîtront les mêmes cruelles épreuves.

L'œuvre est construite toute entière sur un seul motif, celui de la bien-aimée, qui relie les divers épisodes du *Poème des montagnes* (op. 15), suite pour piano écrite en 1881 et jusqu'ici la seule œuvre importante et de longue haleine, pour le piano, publiée (je ne dis pas composée !) par M. d'Indy. Il ne faudrait pas voir dans cet emploi d'un thème unique une marque d'imagination sèche et courte : ce serait bien mal connaître la puissance germinative d'une bonne cellule musicale entre les mains d'un tel magicien.

Je regrette de n'avoir pas à ma disposition la notation musicale ; l'analyse que je vais essayer de donner en serait beaucoup plus claire. Le thème est formé essentiellement de quatre notes : la deuxième descend d'une seconde, la troisième d'une quinte par rapport à la première ; la quatrième se relève d'une tierce. Cette succession mélodique comporte plusieurs interprétations harmoniques, les unes majeures, les autres mineures. Dans le *Poème des montagnes*, elle n'apparaît que sous un seul aspect, où la première note joue le rôle de médiante majeure. Sa grâce chaste, son élan contenu, procèdent évidemment de la même source d'inspiration que la scène d'amour du *Chant de la cloche*, duo, non d'amants, mais de fiancés ; impression exquise autant que rare dans la littérature musicale,et qui par cela même n'a pas toujours été bien saisie. Mais, entre 1881 et 1906, le thème s'est singulièrement enrichi, à force d'être

médité et vécu. Ce que nous raconte le poème de *Souvenirs*, sans ombre de programme, sans aucune intention descriptive, par la seule vertu de la pure musique, c'est toute une existence d'ineffable bonheur, passée la main dans la main, et soudain brisée par la mort. On peut y distinguer quatre parties, encadrées entre un prologue et un épilogue.

L'introduction exprime l'accablement d'une morne tristesse. Le thème s'expose, en notes égales, aux flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, sous forme mineure (*la* mineur), la première note étant *dominante*. C'est une sorte de choral en harmonies plaquées, quintes et quartes, sur lequel les violoncelles disent le même motif, mais rythmé en une plainte d'un accent plein de noblesse. Puis apparaît au cor anglais, soutenu par le quatuor et ensuite par les cors et bassons, une deuxième forme mineure, particulièrement poignante (la première note est ici le second degré de la gamme mineure). Enfin un second verset du choral se fait entendre, par tout l'orchestre, tandis que les trompettes et le trombone clament le deuxième type mineur du motif. Les dernières notes, répétées avec insistance par les timbales, servent de conduit pour aborder ce que j'appellerai la première partie : l'auteur va évoquer devant lui toute sa vie sentimentale.

Et nous voyons apparaître (en *la* majeur, trois temps) un thème d'ardeur juvénile, non sans analogie avec le thème du premier mouvement de la Symphonie en *si* bémol (op. 57). Il jouera dans l'œuvre le rôle de seconde idée, mais c'est encore une déformation du motif, simple variété du type principal : il a suffi de l'amputer de sa première note (médiante majeure), d'accentuer la seconde et de changer le rythme pour lui donner une tout autre physionomie. Bientôt, sur des trilles du cor et du violon, tels qu'un rire léger, volète joyeusement le motif de la bien-aimée (*fa* majeur deux temps ; flûte, hautbois, puis violons) sous sa forme harmonique principale (première note médiante), mais dans un rythme entrecoupé, d'une grâce ailée. La clarinette chante ensuite une forme plus sérieuse du motif, qui jouera plus tard un rôle très-important (type majeur ; la première note est la sensible du ton, ici *fa* majeur) ; après quoi le thème juvénile et le thème joyeux se développent et se combinent, d'abord entre eux, puis avec le thème sérieux (cette fois en *ré* bémol, et la note grave qui forme l'intervalle carac-

téristique de quinte, abaissée jusqu'à la quinte augmentée), tout en s'assombrissant de plus en plus.

Mais l'amour surmonte tous les obstacles, et voici surgir le motif sous sa forme principale, en *mi* majeur (dominante du ton général ; elle n'apparaît que là) : c'est le commencement de la seconde partie, point culminant de l'œuvre. Le thème de la bien-aimée éclate ici dans toute son ampleur, avec sa magnifique péroraison tel qu'on l'a vu à la fin de la troisième partie du *Poème des montagnes* (*A deux ; — amour*). Il est chanté en canon et, dominant tout l'orchestre, il triomphe par la voix de la petite trompette en *ré* aigu (dont la partie fort périlleuse a été très-bien jouée). Au milieu même de ce transport, le maître sent plus vivement sa solitude : le souvenir n'étreint qu'une ombre ; et le thème poignant du prologue réapparaît (*ut* mineur) avec encore plus d'intensité expressive. Remarquons en passant que sa forme mélodique est, en ses premières notes, identique au chant du *Très lent* du deuxième quatuor (op. 45) : seulement ce chant était conçu harmoniquement en majeur. Et, — puisque ce n'était qu'un rêve ! — la phrase est reprise (*ut* majeur) en sourdine par la flûte, la clarinette, un violon et un violoncelle soli, soutenus par la harpe et les instruments à cordes divisés. Au moment où elle s'achève, le cor, puis la flûte, exposent lentement le thème juvénile élargi, et voilé d'une indicible mélancolie par l'abaissement de la note accentuée (devenue ici sixième degré ; *la* bémol, en *ut* majeur). Toute cette fin de la seconde partie est d'une poésie, d'une tendresse désolée inexprimable avec des mots : elle fait songer aux intimités de Carrière.

Maintenant le poète va s'épuiser en vain à faire revivre le bonheur évanoui. Le même appel déjà entendu à la fin du prologue ramène encore (toujours en *la* majeur) le thème juvénile ; c'est une sorte de ré-exposition qui commence, deux fois interrompue par le cor anglais, puis par la clarinette, disant, dans le silence général, sur un frémissement des timbales, le motif rendu affreusement triste par la quinte altérée vers le grave. Et enfin ce stérile effort aboutit au thème joyeux, mais changé cette fois en un cri de désespoir. Aux bois, soulignés par un pizzicato du quatuor, les cors et les trompettes bouchées font écho. L'interprétation harmonique est ici nouvelle et d'un caractère déchirant (septième degré baissé, en *ut* dièze mineur

formant appogiature devant le sixième et tombant sur un accord de dominante, où il frotte avec la sensible). — Le thème juvénile revient alors en *la* mineur et s'égare vers des tonalités de plus en plus sombres. Enfin la trompette tient une pédale supérieure (*sol*) et la repasse au hautbois, qui achève seul la phrase, comme en expirant, sur des accords pénétrants du quatuor. Encore une fois, à la clarinette, le thème sous son aspect le plus lugubre, entrecoupé, exténué (violoncelles et altos divisés, avec sourdines ; tremblement de la harpe répétant la même note en sons harmoniques; râles de deux cors progressivement bouchés). Tout est consommé.

Alors, après un silence angoissant, c'est le désespoir qui éclate, avec le thème poignant, entonné par tout l'orchestre (en *la* mineur, comme au début) ; puis vient la résignation douloureuse, avec le verset initial du choral, exposé pianissimo par le quatuor avec sourdine, tandis que la plainte à laquelle il fait cortège est répétée cette fois par un violoncelle solo, à découvert.

Enfin un épilogue de quelques mesures suffit pour exprimer sous une forme plus humaine et plus profondément ressentie, ce que l'ombre de Lénore disait à Wilhelm au quatrième tableau du *Chant de la Cloche*. Sur des trémolos du quatuor, qui semblent des frémissements d'aile montant jusqu'aux cieux, la petite trompette bouchée et un alto avec sourdine disent, avec le calme du suprême repos, le thème de la bien-aimée sous sa forme normale (en *la* majeur), tel qu'il se montre aux dernières mesures du *Poème des montagnes* et précisément déjà sous l'épigraphe : (*Souvenir ?*). Un sanglot réprimé nous ramène au mineur..... l'enchantement est fini.

Mais qu'il est donc vain de prétendre disséquer une vivante œuvre d'art ! C'est à peine si l'analyse peut faire apprécier les solides qualités extérieures, la rigueur d'enchaînement et d'équilibre tonal qui se retrouvent dans toutes les compositions du maître, et son étonnante imagination transformatrice. Chaque déformation du motif, plutôt psychologique encore que musicale, correspond à une modalité expressive. Et un motif de quelques notes peut être si fécond que non seulement celui-ci anime le *Poème des montagnes* et le poème de *Souvenirs* tout entiers, mais que nous l'avons retrouvé dans telle autre œuvre du même auteur, et que, réduit à ses trois premières notes, il est encore le ressort interne d'une autre grande composition très différente,

Ouverture, variations et final, pour piano, de M. Guy Ropartz.

Trop souvent encore on entend regretter la maîtrise de M. d'Indy et la possession souveraine qu'il a des ressources de son art, en vertu de ce préjugé très répandu et bien étrange que la puissance ordonnatrice serait incompatible avec l'émotion, la passion ne devant pas savoir où elle va. S'il n'était pas contradictoire d'attribuer quelque logique aux gens qui en professent le mépris, leur opinion irréfléchie devrait les mener tout droit à soutenir que Pascal est le plus froid des écrivains, aucun n'ayant pris plus de soin de « conduire par ordre ses pensées ».

Le poème de M. d'Indy avait été exécuté une fois sous sa direction à la Société nationale, au printemps dernier ; le public du Châtelet, devant qui l'œuvre faisait son véritable début, n'a pas marchandé ses applaudissements et ses rappels à l'auteur, qui conduisait cette fois encore, avec une éloquente sobriété. Il semble que tout autre mode d'exécution serait une profanation des sentiments si intimes qui s'expriment ici. Rien de plus saisissant au contraire que d'entendre et de voir à la fois M. d'Indy donner l'âme à sa partition : on a comme la sensation physique que cette musique émane de sa personne, qu'elle est lui-même.

En vérité, une telle œuvre n'a pas seulement une précieuse valeur esthétique, mais une haute portée morale. — Et maintenant, à quand l'admirable sonate de piano ?

G. Allix.

P. S. — Vous n'attendez de moi, je l'espère, aucune révélation sensationnelle sur la *Damnation de Faust ?* Je ne saurais même vous apporter le moindre renseignement sur la cent cinquante-troisième audition qui eut lieu le 29 décembre ; car, m'étant rendu au Châtelet, uniquement, je vous prie de le croire, par devoir professionnel, je me suis vu refuser la porte.

LA MUSIQUE A LYON.

Le Grand-Théâtre, dirigé par MM. Flon et Landouzy, fait, avec de bons éléments, une médiocre besogne. La faute doit être

rejetée tout entière sur les directeurs, dont l'un au moins est un musicien de premier ordre qui mériterait d'être mieux secondé. Il importe peu de savoir que notre théâtre s'est jusqu'à présent trop livré à un répertoire désuet qui ne fait plus de recettes, car notre public est très wagnérien; il vaut mieux dire qu'il nous annonce *Pelléas et Mélisande* que sans doute, pour diverses raisons, nous ne verrons pas représenter cette année, et l'inévitable *Messaline* que nous aurons certainement ; tout le monde sait pourquoi !

La vie musicale lyonnaise se réduit presque tout entière aux auditions de la *Société des Grands-Concerts*. Les Concerts de musique de chambre sont en effet très rares et fort peu appréciés. Cent-cinquante personnes au maximum (dans une ville de cinq cent mille habitants !), voilà tout le public sur lequel peuvent compter les organisateurs de petits concerts ; Sonate à Kreutzer, sonate de Franck, telles sont à peu près les seules œuvres qui attirent du monde.

La *Société des Grands-Concerts*, fondée en 1905 et dirigée par M. Witkowski a, au contraire, une clientèle très nombreuse et très fidèle qui remplit complètement le Grand-Théâtre où se donnent ses auditions en attendant le très prochain achèvement d'une grande salle spéciale, munie d'un grand orgue, et construite sur le modèle du Gewandhaus de Leipzig. Le succès extraordinaire et vraiment unique de la *Société des Grands-Concerts* est bien mérité par l'activité de son directeur, par l'heureux choix des programmes et par les qualités de l'orchestre. La Société nous a fait entendre, depuis deux ans, outre les neuf symphonies de Beethoven, un nombre considérable de grandes œuvres telles que *Psyché*, *Rédemption*, la symphonie en *ré* mineur et quelques *Béatitudes* de Franck, la *Symphonie cévenale le Chant de la Cloche*, *Saugefleurie*, *Istar* de Vincent d'Indy, le *Prélude à l'Après-Midi d'un faune* et les *Nocturnes* de Debussy... Cette année, nous aurons l'histoire de la symphonie allemande après Beethoven et, la saison prochaine, l'histoire de la symphonie française.

Les débuts de la troisième année des Grands-Concerts ont été très brillants : l'orchestre, malgré sa bonne composition et le grand nombre de ses exécutants, avait été, pendant les deux premières années, un peu hésitant ; il a acquis maintenant l'homogénéité qui lui faisait défaut naguère, en même temps

que M. Witkowski a gagné l'expérience et le sang-froid nécessaires au chef. C'est une véritable et complète éducation musicale que M. Witkowski a entreprise en fondant sa Société de Concerts, car, jusqu'à 1905, le public n'avait d'autre formation artistique que celle du théâtre ; il était devenu profondément et exclusivement wagnérien, et ignorait tout de la musique symphonique.

A côté de la *Société des Grands-Concerts*, et avec des moyens plus modestes, un vaillant orchestre d'amateurs dirigé par un excellent musicien, M. Mariotte (dont la *Salomé* doit être représentée prochainement au Grand-Théâtre) donne, chaque hiver, trois ou quatre séances.

Une seule Société de musique de chambre à signaler : la *Société de Musique classique*, fondée en 1879, et dont nous relaterons les quatre auditions annuelles.

Dans une prochaine correspondance, nous aurons sans doute à noter quelques événements artistiques importants, car la vraie saison musicale s'étend de janvier à avril.

LÉON VALLAS.



COLOGNE.

Neues Stadttheater, jeudi 19 décembre 1907. — Première représentation de *Soléa*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, poème et musique de M. Isidore de Lara, traduction allemande de M. Otto Neitzel.

En art, l'honnêteté consiste à ne pas briguer le succès par des moyens faciles. Or, aujourd'hui, dans le domaine lyrique, on sacrifie trop volontiers aux mille riens qui font image et l'on abuse de procédés dramatiques qui relèvent de l'ancien *mélo*. Répugnant aux banalités coutumières, estimant qu'une œuvre doit s'honorer d'intentions supérieures, M. Isidore de Lara, qui est un penseur et un lettré délicat, s'est construit un poème basé sur une idée philosophique, et il s'est fourni ainsi à lui-même une trame qui appelait nécessairement la musique, une musique capable d'interpréter des sentiments concrets, des actions ambiantes, des symboles intimement liés aux

choses du cœur et de l'esprit. Ce faisant, il a obéi à son amour du Beau, réalisé sa conception du sublime et prouvé, dans la pleine maturité de son talent, qu'il pouvait gravir les sommets de l'art le plus élevé.

Son œuvre a triomphé avec éclat parce qu'elle est essentiellement humaine jusque dans l'exception, parce qu'elle présente une idée vivante, but de la réflexion, au milieu d'incidents épisodiques, simples concessions faites à la théâtralité.

Si l'on retranche de la pièce tous les à-côté nécessaires aux évocations scèniques, on demeure en face de trois personnages principaux, vrais acteurs significatifs du drame : un Chevalier de Rhodes représentant la Foi absolue, l'honneur dans le devoir, la force morale qui s'impose, la conscience d'un idéal qui s'extériorise ; une gitane, sauvagesse ignorante, sacrifiant d'abord à ses instincts, subissant ensuite l'emprise de l'intelligence cultivée, se haussant plus tard à la perception de concepts libérateurs de tout asservissement ; enfin un Errant né pour les grossières aventures, le mâle égoïste et jouisseur, sceptique et fanfaron, méprisant les nobles entêtés mais mourant dans une crise d'orgueil après avoir vécu sans dignité.

Partant de ce principe que si l'Homme atteint au sublime par l'Idée, la Femme y parvient par l'Amour, M. de Lara a voulu nous montrer les évolutions d'une âme primitive, c'est-à-dire aveugle, influencée par une autre âme maîtresse d'elle-même, et il a tiré cette conséquence que la Femme de l'avenir, façonnée pour des tâches nouvelles, sera l'égale de l'Homme, en faisant de son amour non pas seulement l'expression de l'animalité, mais encore la raison pure de son dévouement. Sur ce thème composé de sentiments subjectifs et situant l'action à Rhodes en 1522, M. Isidore de Lara a écrit une partition supérieure de beaucoup à ce que son inspiration lui avait dicté jusqu'ici.

Les scènes, alertes, variées, originales du commencement de l'ouvrage qui nous donnent l'impression d'une vie active, le duo du Chevalier Lioncel et de la Gitane Soléa qui expose si clairement la dualité de deux esprits opposés, la chanson de guerre de la nomade devenue patriote par amour du héros, la phrase admirable où elle expose sa conception d'un Dieu qui est l'homme de sa pensée et de ses sens, la griserie et la mort de Rimabombas, le Capitan bravache, le beau prélude

symphonique du troisième acte, l'apparition charmante de deux amoureux partageant leur tendresse oublieuse des horreurs de la guerre, le combat de Lioncel contre l'envahissant appel à la joie que formule Soléa, enfin tout le quatrième acte, — au point de vue musical il est certainement le joyau de l'ouvrage, — sont autant de pages empreintes d'une grande noblesse d'accents. Par la pureté des lignes mélodiques, par la diversité des moyens orchestraux, par un sentiment théâtral extrêmement développé, par l'incessante transformation des *leitmotiv*, par la richesse d'une polyphonie digne des meilleurs maîtres, le compositeur, très en progrès, a pris définitivement une place enviable. Il a été secondé par des interprètes remarquables. Mme Guszalewicz, soprano dramatique d'une rare puissance, s'est incarnée en Soléa de manière à faire de ce rôle un modèle de tendresse pathétique, d'héroïsme émotionnant, de mysticisme admirable. M. le Dr Rémond, ténor de grand opéra, a composé le rôle de Lioncel, le Chevalier, en comédien expert et il a mis les richesses au service d'un rôle complexe, exigeant beaucoup de tact. Le baryton, M. Von Scheidt a fait de Rimabombas une figure typique, inoubliable, véritable évocation d'un truand pompeux et cynique. Tous les rôles épisodiques sont à citer tant ils ont été tenus supérieurement par Mlle Gardini (Chiquita la chiromancienne) ; Mlle Robestine, (la danseuse Preciosa, captivante et sensuelle) ; M. Bauer (le Grand-Maître de l'Ordre) ; M. Liszewsky (le Chancelier) ; Mlle Dux (une amoureuse à la voix fraîche et bien timbrée) ; M. Winkelshoff (un amoureux vibrant) ; Mme Walden (la mère) ; M. Landry (le fils) ; M. Wiédemann (un moine).

Les chœurs bien stylés, agissants, ont mis une vie intense autour du drame.

L'exécution musicale a été d'une perfection absolue sous la direction du capellmeister Otto Lohse, un grand artiste dont la vive intelligence est l'âme de l'Opéra de Cologne. On ne saurait imaginer plus de fougue entraînante alliée à plus de goût et de délicatesse, plus de souci des moindres nuances, plus de respect envers les idées de l'auteur. De son côté, M. Rosenberg, le directeur technique de la scène a fait merveille. Le panorama mouvant qu'il a imaginé pour illustrer le prélude du 3e acte et qui peint avec tant de vérité toutes les péripéties tragiques d'un combat naval tient du prodige.

En nous donnant ce régal artistique, M. Martersteig, l'éminent directeur du Neues Stadttheater a mérité la reconnaissance de ceux qui savent apprécier dans une œuvre telle que *Soléa*, la conception généreuse d'un esprit élevé, la recherche d'un idéal supérieur, et des tendances qui élargissent l'horizon du drame lyrique.

MARTIAL TENEO.





CHRONIQUE TCHÈOUE

Au *Narodni Divadlo,* refuge de la pensée et de la musique en Autriche, en ce glorieux Théâtre National, orgueil et amour de la patrie tchèque,—dont l'ancien directeur M. Fr. A. Subert vient de publier le premier volume de la presque héroïque histoire, — l'automne a amené deux reprises intéressantes : celle du ballet fantastique de Tchaikovsky, *le Lac des cygnes,* et celle de l'opéra de Fibich : *Hedy.* Le *Lac des cygnes,* commandé en 1876 par la direction du grand théâtre de Moscou, est une partition aimable et élégante qui a beaucoup fait pour le succès de la carrière du maître, trop dédaigné et à vrai dire trop incomplètement connu en France. Mais nous tenons à réserver autant que possible cette chronique à *Hedy* et à la IVe symphonie de Mahler, que vient de donner la Philharmonie tchèque.

Hedy est un opéra en 4 actes, tiré du *Don Juan* de Byron par Mlle Agnès Sulc, et pour lequel Zdenko Fibich a écrit une musique sévère et pourtant singulièrement savoureuse et passionnée, pleine d'intuitions de génie sur la nature et les aspects méditerranéens, avec un ballet d'une clarté et d'une verve tout antique qui rappelle ici et là les meilleures pages de *la Harpe et la Lyre,* la cantate de M. Saint-Saëns.

Fibich avait une curieuse façon de composer... D'abord il composait continuellement, dans la rue, au théâtre dont il était le directeur pour l'opéra, autant que chez lui. Ensuite tout ce qui lui venait à l'esprit dans une journée il l'écrivait tel quel, à sa date : bref il tenait un journal de ses impressions musicales. Ce journal forme sous le titre de *Nalady-Dojmy a Upominky, Impressions-voix-souvenirs,* un recueil important à vrai dire, une chose unique en son genre, l'un des monuments

les plus curieux de l'art musical tchèque. Il y a là des trésors, de quoi alimenter des quantités d'opéras et de symphonies. Il va de soi que le moment venu l'auteur ne se faisait aucun scrupule de puiser dans ce répertoire, à reflet intime de son individualité artistique, (Hostinsky), pour y enlever les matériaux de ses grandes compositions. *La Tempête*,un opéra d'après Shakespeare, précédant *Hedy*, est presque tout entier préparé par le cahierIII des *Nalady* de même qu'on retrouvera beaucoup du cahier IV dans *Hedy* beaucoup des suivants dans la IIIe symphonie... etc.

Les Tchèques ont un peu la tendance de faire de Fibich (né le 21 décembre 1850 à Sĕbořice près de Časlav ; mort à Prague, le lundi 15 octobre 1900) un musicien tout universel et de lui nier tout caractère slave ; nous nous sommes toujours formellement inscrit en faux contre cette erreur. Fibich est moins spécialement tchèque que Smetana ou Dvořak, si l'on y tient, mais il l'est encore assez pour immédiatement solliciter les oreilles étrangères par ce quelque chose de premier abord indéfinissable et anormal qu'on appelle accent national. Contrapuntiste admirable, formé à l'école de Jadassohn à Leipzig, (de 1865 à 1867), puis de Vincent Lachner à Manheim, très nourri d'autre part de la pensée de Schumann, Smetana et Wagner, il est cependant à la fois lui-même et un Tchèque dans toute la force des termes. En revanche, s'il s'est trouvé à Prague beaucoup de gens pour lui contester son tchéquisme, on lui a fait un mérite exceptionnel d'avoir créé, croit-on, le mélodrame moderne non seulement par des fragments épiques et lyriques, mais dans une immense trilogie pleine d'imposantes beautés : une *Hippodamie* du poète Vichlicky, (*les Fiançailles de Pelops, la Réconciliation de Tantale, la mort d'Hippodamie*, 1850-1851). Cela a paru à quelques fort bons esprits un progrès sur Wagner. A nous cela semble une reculade. Le but est outrepassé et se retrouve à une étape préalable. Ce mélodrame est inrécitable par des acteurs ordinaires, il y faut des musiciens. Et d'instinct ceux-ci reviennent au récitatif ou à la psalmodie... Ce n'est pas le lieu de discuter ici ce soi-disant progrès à propos de *Hédy*, qui contient des récitatifs magnifiques. Disons seulement à titre de renseignement que Prague est à l'heure actuelle la ville où sévit le plus ce genre bâtard de mélodrame, et que les Tchèques en sont très fiers... Moi je me demande bien burlesquement si leurs hérédités et leur situation « utraquistes » ne

sont pas pour quelque chose dans leur facilité à accepter un compromis d'aussi longue haleine que *Hippodamie ?*

Lieu de l'action : une île grecque dans l'archipel. Epoque : la première moitié du XVIIIe siècle et il ne serait pas impossible que la musique en tint. Trois pages d'introduction où sur le flot bleu passe la brise maritime, et chœur des matelots et des pirates, qui sous les ordres de Lambro, leur chef, vont s'embarquer. Lambro recommande à Hedy, sa fille, de n'accueillir aucun hôte en son absence, de ne laisser s'approcher aucune barque du rivage. Cela suffit pour que, à peine le bateau au large, on découvre don Juan dans une anfractuosité du rivage. Aidé par sa confidente Zoé, Hedy, malgré la défense paternelle, le ranime, l'accueille, et s'en éprend. Au deuxième acte, dans une grotte rendue confortable par les soins de Hedy depuis une vingtaine de jours déjà, c'est la rêverie de don Juan et l'inévitable scène d'amour... Elle est fort belle déjà, quoique destinée à être surpassée encore dans les œuvres suivantes, *Sarka* et la *Ruine d'Arkoun...* Zoé survient et annonce la perte de Lambro. Chœur de deuil dans le lointain... La scène d'amour s'exalte magnifiquement de la douleur de Hedy. Troisième acte : joie et liesse du peuple. De grandes fêtes se célèbrent. Pantomime et ballet considérable. Ce sont les noces de Hedy et de Juan qui se célèbrent : la fille a imposé son amant au peuple de son père, malgré le mécontentement de quelques fidèles... Et Lambro reparaît, déguisé. Esclandre, clameurs, confusion... Divers mouvements de la foule, apparition consternée de don Juan et de Hedy des pages et des pages dignes des grands oratorios classiques pour la multiplicité et la fière ordonnance des masses vocales. Don Juan est enchaîné, malgré Hedy qui le déclare son époux. Finale vraiment magnifique. Quatrième acte, ouvert de nouveau par une délicieuse page maritime sur le décor du premier. Chants des pêcheurs sur des barques. Hedy vient promener sa douleur et ses angoisses sur ce rivage. Les pirates amènent don Juan ligotté. Hedy se jette à lui. Lambro apparaît sur un rocher, descend, repousse violemment sa fille, et donne l'ordre d'embarquer don Juan... Quand la foule éloignée, la barque emmenant son amour disparu, Hedy revient à elle, c'est aux mains de Zoé, pour exhaler encore sa douleur et se poignarder... Au loin sur la mer un jeune pêcheur chante sur son esquif. Telle la trame de ce libretto, sur lequel le maître a écrit une partition

énergique, et claire, et substantielle, avec de radieuses anses de tendresse solide comme la falaise, et dont je conseillerais, comme de la grandiose *Librisz* de Smetana, l'audition à l'étranger, plutôt à la salle de concert, en oratorio, que sur la scène. Au théâtre ces chœurs formidables et enchevêtrés ne gagnent rien à la représentation où ils sont tués par le ridicule des évolutions. Et la mer avec ses lointains et ses barques sur la vague perd toute dignité même dans le plus soigneux décor : rappelez-vous *Pêcheurs d'Islande*. Du reste le drame assez bien fait se supporte : c'est encore un opéra. *Sarka* et *Pád Arkouna* qui vont venir seront des charmes wagnériens.

La IVe symphonie de Mahler est une fantaisie énorme et resplendissante tout à fait à part dans l'histoire de la symphonie et même dans l'œuvre du Maître de Vienne. Rigoureusement établie contrairement aux autres symphonies du Maître, selon les proportions ordinaires avec adjonction d'un solo de mezzo-soprano dans la finale, elle déverse dans le moule régulier de ses quatre parties en même temps que de prodigieuses inventions mélodiques une véritable orgie d'effets neufs, de combinaisons instrumentales illicites, au service d'une bonne humeur et d'une faconde qui semble n'être jamais plus heureuse qu'à se parodier elle-même. Mahler sait tout, Mahler peut tout, Mahler ose tout, mais toujours sur une armature inflexiblement classique. Il élargit quand il le veut la forme symphonique démésurément (sa IIIe symphonie dure deux heures et demie), il ne la brise jamais. Nulle recherche de plein air, nul impressionisme, nulle profondeur de sentiment, nulle dextérité d'expression, nulle facétie drôlatique, ne peuvent lui être proposés par aucun des musiciens modernes les plus avancés sans qu'immédiatement il ne vous en fournisse des exemples à la douzaine dans son œuvre ; mais l'architecture en reste inébranlable. La maison a toutes ses fenêtres ouvertes sur la campagne, la forêt, le fleuve ou la mer ; on danse et l'on pleure dans ses salles ; des tableaux exotiques pendent à ses murs ; on y lit des passages de vieux bouquins et l'on y entrouvre de vieilles partitions; c'est le château de la fantaisie, l'abbaye de Thelem de la musique. Mais c'est avant tout une maison... mais les fondations sont solides, les murs résistants, les portes et fenêtres articulées.. Et si immenses, si modernes elles sont, ces demeures, qu'on y parlerait volontiers d'ascenseurs, d'électricité, de chauffage



MASSENET *dessiné par Chaplain.*



MASSENET *notant dans la campagne romaine un air joué par un pâtre. Cet air devint plus tard l'introduction de* Marie-Magdeleine.

central et de distribution d'eau chaude ou glacée. Mais on y a tout de même le respect et peut-être la nostalgie du passé et la faconde souriante du maître ou plutôt du magicien de céans s'y délecte aux plus ingénieux caprices tantôt sécessionnistes, tantôt à la vieille mode, salles orientales, térèmes slaves, cabinets Biedermeier.

La symphonie en *sol* majeur, celle qui nous occupe est de 1899. Le solo de contralto ou mezzo soprano « *das himmlische Leben* » qui décrit un paradis de conte populaire et qui circule à travers l'ivresse cliquetante et pailletée de la dernière partie éclaire la signification du tout : « un microcosme humoristique » a-t-on dit « reflet d'un microcosme transcendental ». C'est en grand la naïveté d'une âme d'enfant qui dans un éclairage d'arbre de Noël se complaît à sa propre turbulence et s'amuse de tout ce que propose la vie. Et c'est aussi une arche de Noé gigantesque et un jeu de lanterne magique qui montre même des laideurs... La douleur, elle-même y apparaît au début du troisième morceau et de cette douleur il se fait encore de la joie. C'est ce qui s'est jamais rapproché le plus de l'heureux tempérament et de l'humour du vieux Haydn, je l'accorde ; en des drôleries de Hans Sachs, je le concède encore. On peut même si l'on y tient remonter jusqu'aux tailleurs de pierre et sculpteurs des cathédrales gothiques... Mais tout cela est trop peu, car si des épisodes sont paradoxaux et grotesques çà et là, rien n'est jamais grossier même quand c'est burlesque ; tout est au contraire toujours infiniment poétique et délicat et si c'est Haydn ou Watteau de temps en temps c'est toujours revu par Verlaine et Nietzsche.. C'est la caverne d'Ali baba, oui, et c'est aussi un ballet d'angelots et d'enfants. Et c'est d'une science colossale à laquelle on ne pense jamais, tant l'œuvre dès les premières mesures enivre... De toute cette féerie, éteinte dans la réduction pour piano à quatre mains, il reste *de la musique* sans autre, aussi essentiellement musicale que pas une et partout portant la griffe du génie. Mais reprenant la partition d'orchestre, là gisent les virtualités et les puissances d'une révélation musicale à laquelle on ferait bien de prendre garde en France. Parler dédaigneusement de la musique allemande moderne et se retrancher derrière Debussy pour toiser avec pitié le champ laborieux qui va de Brahms à Reger et à Strauss, *et faisant à peu près abstraction de Bruckner et en ignorant Mahler,*

me paraît aussi logique que de parler depuis l'Allemagne de la musique française moderne avec soustraction de Franck et de Debussy. Du reste, j'ai la conviction que, dans les circonstances actuelles, il faudra autant d'années au public français pour mordre à Mahler qu'il lui en a fallu pour mordre à Wagner. Nous avons des mœurs oratoires qui nous permettent cette affirmation, nous personnellement et le public allemand aussi... Les conversions à Mahler auxquelles nous assistons ont toutes ce même caractère que la nôtre : de passer non de l'indifférence, *mais de l'exaspération* à l'idolâtrie.

A Prague ces symphonies sont toutes connues du public allemand depuis longtemps : Mahler ayant été autrefois dans cette ville directeur du théâtre allemand. On lui a gardé une reconnaissance d'illustrer désormais tout ce qui se mêle à sa biographie. C'est au chef d'orchestre Oscar Nedbal que revient l'honneur de l'avoir acclimaté auprès du public tchèque. Aujourd'hui que M. Nedbal n'est plus à Prague cette IVe symphonie sifflée outrageusement il y a quelques années dans certaines villes d'Allemagne, a reçu un accueil très favorable, mais il ne paraît pas qu'on ait bien compris jusqu'à quel point, sans toutes ses hardiesses de détail et sans son orchestration phénoménale, elle ressort de la veine musicale la plus abondante, la plus universelle et en même temps affilie l'auteur aux groupes des Maîtres d'exception. On s'est arrêté superficiellement à la discussion des « *witz* » orchestraux ; on a parlé d'originalité à tout prix et d'effets tirés par les cheveux... C'est une profonde erreur : aucune de ces drôleries n'est là en soi, pour la drôlerie, pour le simple jeu d'un esprit facétieux... Il s'agit d'un arbre nouveau qui nécessairement porte des fleurs, des feuilles et des fruits nouveaux. C'est un organisme viable et non une juxtaposition artificielle de bibelots grimaçants et de potiches versicolores sur une étagère. On oublie trop que c'est une âme chargée de longs siècles d'hérédités orientales transmises à travers le moyen âge slave et une éducation séculaire autrichienne qui s'est incarnée, le 7 juillet 1860, dans le petit village des confins tchéco-moraves de Kalischt et que, si toute la musique allemande y a son aboutissement, elle s'y allie à d'autres éléments mystérieux assez puissants pour produire des réactions dont il est encore impossible de prévoir toutes les conséquences.

WILLIAM RITTER.



BIBLIOGRAPHIE

UN LIVRE SUR MASSENET

M. Massenet est un pur musicien, qui a toujours fui la critique littéraire. Il diffère en cela de certain de ses collègues bien connu par son incessante intervention, en tout et sur tout. On doit lui rendre hommage de cette discrétion et le féliciter d'autant plus d'avoir, sans prendre la plume, encouragé la volumineuse biographie qui nous raconte sa vie et l'histoire de ses œuvres. Oui, l'apparition d'un livre comme celui-ci, où la documentation déborde en 400 pages in-4°, constitue bien un service rendu à la musicologie. Le public a toujours intérêt à connaitre des faits, à retenir des événements, à fixer des anecdotes. La présence du maître parmi nous n'y change rien. La personnalité qui se livre aux curiosités des biographes fait, somme toute, une œuvre altruiste, par conséquent légitime. Et n'allons point confondre un monument historique, utile à la cause de l'érudition, avec telle effigie dressée récemment en présence de celui qu'elle représentait.

Notre confrère M. Schneider a d'ailleurs montré dans ce livre un réel talent pour se maintenir à l'écart de toute apologie. Ce sont des témoignages qu'il prétend apporter devant nous, et lorsque le critique apparaît chez lui à côté du narrateur, il fait preuve d'une judicieuse indépendance.

Combien je comprends que la difficulté même de cette œuvre ait tenté un esprit disert et ami de l'objectivité ! Suivre Massenet depuis ses années difficiles, ou il «blousait» des timballes au café Charles, jusqu'à sa gloire déjà presque historique, le montrer porte-drapeau des modernistes au temps de Bazin, et chef d'école à l'heure présente, signaler les influences qu'il a subies, celles qu'il a exercées, donner enfin une description analytique de ses œuvres, il y a bien là une mission charmante à remplir. Le goût de l'actualité et la piété des souvenirs s'y trouvent mêlés. Et je ne sais quelle atmosphère de théâtre se dégage de ce récit d'une perpétuelle activité, et nous fait mieux comprendre la ferveur exaltée qui caractérise les chefs-d'œuvre du maître. Il semble bien en effet que Massenet, tendre et vibrant, ait toujours su tirer des circonstances de la vie l'émoi qu'elles contenaient. Ce ne sont pas les perspectives philosophiques ni le jeu des forces symphoniques qui l'attirent, mais la situation scénique, l'action représentée, et ce qu'elle comporte *d'effet*. Toute son inspiration s'applique à transformer ces pressentiments visuels en données musicales, qui les réalisent. Et cette passion de l'effet, comprenons-le bien, n'a rien d'un réalisme choquant. Elle se réclame instinctivement d'un idéalisme averti et bienveillant, qui la justifie. Elle reste toujours au service de l'art, et du génie. Chez les imitateurs par contre, elle se met aisément aux gages de l'intérêt et du succès facile. C'est pourquoi Massenet, plus qu'aucun maitre, restera inimitable, et seul capable de faire du Massenet.

J. E.



GUSTAVE ROBERT. — *Philosophie et Drame.* (Plon, 1907, in-12 de 260 pages, 3 fr. 50).

Ce livre est un essai très intéressant d'exégèse wagnérienne. L'auteur a cherché à dégager des différentes œuvres de Wagner une pensée philosophique directive, et il arrive à cette conclusion que Wagner n'a pas semé au hasard des théories incertaines ou fumeuses, mais qu'il s'est toujours laissé guider par une sorte de christianisme rudimentaire, non confessionnel, éclairé par les doctrines de Schopenhauer.

La thèse est bien soutenue et présentée avec un esprit

d'impartialité très heureux. L'auteur ne m'en voudra pas d'émettre un désir. Il me semble que la critique wagnérienne devrait renoncer à la méthode descriptive dont elle a vraiment abusé jusqu'à ce jour. Nous arrivons à une époque où Tristan et le Ring sont presque de vieilles connaissances pour un lecteur qui achètera le livre de M. Robert. N'y a-t-il pas quelque cruauté à nous conduire ainsi par la main au milieu de perspectives déjà vues. J'aimerais mieux plus de discussions et moins d'exposition. Quand on nous parle de wagnérisme nous savons maintenant de quoi il retourne, et le livre de M. R. achève de mettre au point toutes ces questions de fait. Il est temps d'aborder les problèmes eux-mêmes, comme on le fait lorsqu'il s'agit de Molière ou de Shakespeare. M. Robert plus que personne est capable de faire un jour un pas dans cette voie, et de juger, après avoir constaté.



PAUL LACOMBE. — *Livres d'heures imprimés au* XVe *et* XVIe *siècles.* (Imprimerie nationale, 1907, in-4° de 440 pages).

L'auteur de ce catalogue est bien connu par ses travaux de bibliographie parisienne. Le volume présent, travail de haute érudition et de recherches infinies, touche quelque peu à la musique parce qu'il signale de très rares livres d'heures contenant des notations. A remarquer aussi sous le n° 96 un ouvrage édité vers 1500 par *Jehan Fernand,* musicien du Roy. Ce personnage a, si je ne me trompe, échappé jusqu'à présent aux recherches de l'histoire. Il faut féliciter M. Lacombe de ne pas avoir négligé, comme on le fait ordinairement, ces indications musicales, et d'avoir fait figurer la musique jusque dans sa table alphabétique.

HORTENSE PARENT. — *Répertoire encyclopédique du pianiste.* (T. II. Paris, Hachette, 1907, in-12 de 348 pages, 3 fr. 50).

On connaît déjà les services rendus par cette encyclopédie, que Mlle P. complète aujourd'hui. Choisir pour le piano des

œuvres utiles et agréables, savantes ou légères, brillantes ou instructives, en dresser une liste, et présenter de chacune d'elles une analyse raisonnée, c'est là une tâche où toute la persévérance féminine est nécessaire. L'ouvrage de Mlle P. indique un dévouement pédagogique et une faculté de travail dont tous les amateurs du piano et les professionnels du clavier lui sauront gré. C'est là un excellent livre de bibliographie appliquée.

Henri Goujon. — *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole.* (H. Paulin et C°, 1907, in-8° de 315 pages, 5 francs).

Il n'est pas de problème plus compliqué dans notre musicologie que celui du rythme. Aussi depuis les œuvres, qui datent déjà, de Mathis Lussy, personne en France n'a-t-il osé l'aborder franchement. Voici que M. Goujon, principal au collège d'Avranches, s'applique à jeter quelque lumière dans ces obscurités.

Il le fait avec un esprit positif, ami des mathématiques, qui présente les choses très nettement. Partant de ce principe que le rythme est un effet de l'ordre que la raison humaine veut introduire partout, M. G. analyse les différents aspects de cette perpétuelle mise en ordre, dans la pensée, dans le langage et dans la musique. Il y a là des constatations expérimentales, des déductions, des schémas qui montrent comment la vie se régularise en nous pour devenir logique et par conséquent expressive.

Je ne puis cependant m'empêcher d'être en désaccord avec l'auteur sur les principes mêmes dont son ouvrage s'inspire et qu'il expose en son premier chapitre. Non, très certainement, la Raison n'est pas le principe du beau, et ce n'est point parce que nous mettons de l'ordre dans le désordre de l'être que nous éprouvons des joies esthétiques. En musique surtout ! Et je dirai même que ce qui nous ravit, ce qui nous extasie dans cet art prodigieux des accouplements sonores, c'est le sentiment qu'il existe à côté de nos limitations rationelles, un infini de possibilités, un monde qui échappera toujours à nos formules. On me répondra que nous ne saurions

nous assimiler quoi que ce soit sans que la raison intervienne et s'impose. Très vrai ; mais cette intervention ne constitue pas du tout la cause du beau. Bien au contraire c'est un élément anti-esthétique. L'idée d'ordre et de mesure vient s'ajouter à l'intuition de la Vie, et la favorise parfois, mais ne lui préexiste pas. Il est, dans la crise esthétique, un phénomène secondaire et non primaire. Quand donc renoncerons-nous en France à toujours attendre le salut de la Raison, à poser tous les problèmes esthétiques sur un terrain qui n'est pas le leur. Laissons à Lecerf de la Vieuville et aux contemporains de l'Encyclopédie ce parti-pris de rationalisme artistique, et prenons donc les choses par l'autre bout en nous demandant si l'illogique, et l'irrationel n'auraient pas leur rôle, eux aussi, pour rétablir l'équilibre dans nos âmes. L'étude de la musique nous offre une occasion de vérifier cette hypothèse, et la rythmique musicale pourrait bien être le domaine où se rencontrent la raison organisatrice et le désir d'échapper à toutes les contraintes de la relativité. Les partisans de l'arythmie et les défenseurs de la carrure ont tous de bons arguments, et probablement ils ont tous raison si l'on admet leurs points de vue. La mensuration du langage et de la musique ne serait-elle pas précisément un compromis entre les exigences des deux partis. Donc il y a lieu de considérer les deux faces du problème et non pas de donner *a priori*, gain de cause à la Raison, comme le fait M. G.

L'auteur ne m'en voudra pas de cette critique, où il verra au contraire une preuve de l'intérêt que son étude a provoquée.

J. Ecorcheville.



Mendelssohn, par Camille Bellaigue (Paris, Alcan, collection des *Maîtres de la musique*).

Personne ne sait mieux illustrer les maîtres glorieux. Personne ne s'incline plus volontiers devant les noms consacrés. Personne aussi ne le fait avec tant de grâce, tant de finesse et de nuances. Dans la collection publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine, Mendelssohn a la fortune suprême de lui échoir. Il a déposé sur cette tête choisie la gerbe la plus rare

de son éloquence. Il a semé aussi çà et là quelques ombres. Jamais éloge académique ne fut mieux mesuré à l'homme et à l'artiste.

Il étudie les origines de l'homme avec une sympathie réelle et quelque malice discrète. Est-ce une épitaphe ou une épigramme qu'il détache au début? « *Moses autem genuit Abraham. Abraham autem genuit Felix.* » (M. Bellaigue traite familièrement avec la Bible et la grammaire). Au-dessous de ce blason se déroule la genèse d'une tribu. Il faut voir dans ces pages et entre ces lignes avec quel art de bon ton l'ironie s'enveloppe et perce quand même. Un sourire bienséant vole sur les lèvres du plus affable des critiques. Petit-fils du vieux Moïse docteur de la loi, fils d'Abraham, financier et patriarche, le jeune Félix fut « d'une famille plus admirable encore que la maison ». Et pourtant quelle fortune est comparable à la prospérité bénie de cette banque, qui eut bien quelques déboires à Hambourg, mais fut si vite florissante à Berlin! « Judaïque à demi, » Abraham, à l'exemple d'un frère de sa femme, Bartholdi, mais à l'insu de la grand'mère Salomon et à l'abri de ses redoutables rancunes, fit baptiser ses enfants protestants, et lui-même après eux. L'histoire de cette conversion finement expliquée et commentée constitue un document moral de premier ordre. M. Bellaigue nous introduit maintenant avec toutes les précautions d'un homme bien élevé dans le milieu opulent et grave où va éclore l'harmonieux enfant. Celui-ci restera fortement attaché à la demeure familiale, dont M. Bellaigue décrit les magnificences. Après chaque voyage il y revient pieusement pour y goûter toutes les satisfactions. En face de tant de bonheur, de cette vie qui s'écoule dans un décor de fête, M. Bellaigue ne peut s'empêcher d'évoquer avec mélancolie d'autres maîtres « encore plus grands et moins heureux, Bach, enseveli dans sa retraite, Mozart, humilié comme un laquais, Beethoven, infirme, farouche et solitaire ». On attendait cette page noble et justicière. Elle rachète les excès de politesse et les ferveurs d'une sympathie qui sait jouer l'extase. A Mendelssohn il ne manqua peut-être pour avoir du génie que de le payer par la souffrance. Nous découvrons le secret de sa faiblesse et les limites de son art. Son cœur ne s'est pas ouvert à la grande pitié humaine, à la passion généreuse qui s'exalte ou se révolte, à la joie fièrement

conquise. Maître de lui-même, de sa pensée, de sa facture, il s'applique à traduire les mélancolies du rêve, les jeux du sentiment, les divertissements de la joie. Le sens profond de la douleur, de l'amour, de la vie lui fut refusé. Voilà les réserves trop habilement enveloppées dans le petit livre de M. Bellaigue.

Nous sommes à l'aise maintenant pour reconnaître avec lui le charme mélodique et le prestige de cette musique. On n'a jamais mieux parlé, avec tant d'agrément et de goût, du plus agréable et du plus distingué des musiciens. Dans son étude, M. Bellaigue distingue l'ordre de la forme et l'ordre du sentiment, suivant une méthode qu'il dit anglaise, sans doute pour la rajeunir. Il considère d'abord les œuvres du dehors, au point de vue de la technique. Il a de jolies pointes sur le style « ornemental et décoratif » des chœurs. Il analyse le caractère des mélodies et ce qu'il appelle « la longueur de grâce. » Il fait une dissertation élégante sur la modulation, sur les ressources de l'orchestre, sur la richesse symphonique. Ce sont là des pages excellentes, solides, pénétrantes. A mesure que le critique avance dans ce royaume enchanté des sons, il les réveille et les anime. D'un style magique il fait bondir les cuivres et pleurer les bois. Le murmure des flûtes est délicieux.

J'aime moins les pages qui suivent. Quand il s'agit de dégager les éléments de l'inspiration et d'étudier les œuvres en elles-mêmes et dans leur esprit, M. Bellaigue continue à les voir et à les prendre d'une façon tout extérieure. Est-ce la faute de la méthode qui rompt arbitrairement l'unité de l'expression et de la pensée, de la forme et de l'âme ? Est-ce la rançon de ce style ondoyant que de mettre de la beauté partout en émoussant le caractère ? Ou bien une coquetterie de lettré détourne-t-elle l'auteur de l'étude des faits et de l'analyse critique des œuvres ? Il y supplée par de larges aperçus, par une grande abondance de rapprochements, souvent ingénieux, parfois moins adroits ou inutilement cruels. J'en relève quelques-uns : « Devant l'*Elie* de Mendelssonn il est impossible de ne pas songer au *Moïse* de Vigny » — « Entre la comédie fantastique de Shakespeare (*Le songe d'une nuit d'été*) et le génie de Mendelssohn, l'harmonie était préétablie ». — Cette manière de s'attacher au détail et aux apparences amène des remarques curieuses, mais futiles. L'originalité de Men-

delssohn est-elle d'avoir fourni peut-être à Wagner le thème du Rhin, d'avoir inspiré le prélude de *Mireille* et deviné le rythme de la *Danse Macabre* ? Le mérite serait un peu mince et ne justifierait guère les conclusions du livre.

Cependant M. Bellaigue a bien senti que Mendelssohn occupe une place essentielle dans l'évolution de la musique. Il a voulu justement le venger d'un dédain conventionnel. On ne sait s'il faut lui reprocher d'avoir voulu aller au delà ou d'être resté en deçà ? La vraie gloire de Mendelssohn est d'avoir été un continuateur, avec plus d'autorité et plus de succès que d'autres. Il a maintenu le goût de la tradition et de l'ordre. Ce juif protestant a eu le sens le plus haut, le plus grave de la musique sacrée qu'il a relevée et enrichie. Il l'a ramenée à sa destination véritable. A ce point de vue, il est regrettable que M. Bellaigue paraisse ignorer les six sonates d'orgue, où se déploie en de beaux élans lyriques et religieux toute la puissance et la richesse de cet instrument.

Tel qu'il est, le livre de M. Bellaigue aura le mérite de faire aimer un homme aimable, un musicien délicat et noble. Mendelssohn parlait sans tendresse de ces critiques qui « cherchent à éteindre les grands flambeaux afin de donner plus d'éclat aux petites chandelles. » M. Bellaigue n'est pas de ceux qui éteignent les grands flambeaux : il les ranime plutôt, il en ravive l'éclat d'un souffle égal et doux.

JOSEPH TRILLAT



Les Chansons de France. — Revue trimestrielle de musique populaire. (A. Rouart, in-4°, 5 francs par an).

Voici que paraît le fascicule IV de cette fort intéressante collection. Il est consacré aux différentes variantes populaires de « La fille au cresson », recueillies dans toute la France et au nombre de 16. Au point de vue musical les parentés sont assez éloignées, mais le texte a partout le même fonds.

J. E.



ERNEST WALKER. — *A History of musik in England.* Oxford 1907, in-8° de 360 p. p. 7s. 6 d.)

En ouvrant ce livre je déplorais intérieurement que les Anglais laissent à leurs collègues allemands le soin d'illustrer des maîtres comme Dunstaple, et des écoles comme celles des bardes celtes. Et je songeais aussi qu'il existe sur l'histoire musicale du Royaume-Uni un excellent ouvrage de W. Nagel, un autre fort copieux de H. Davey, et une collection *l'Oxford history*. Mais ces scrupules disparaissent après la lecture du volume consciencieux et bien informé de M. Walker. Il faut se hâter de lire ce livre, comme tous ceux qui forment un état de science, et qui prétendent à la vulgarisation. Et nous lui souhaitons un succès de popularité. Car la musicologie n'est guère en honneur de l'autre côté de la Manche. A côté de savants de premier ordre, et de critiques pénétrants, la masse du public reste assez voisine du point mort. Des œuvres comme celle-ci pourront peut-être déterminer un courant de sympathie en faveur de nos études. Quoique l'auteur lui-même ne soit pas précisément un enthousiasme des vieilles musiques. Son premier chapitre est un peu désabusé. Mais la conclusion est d'un philosophe et explique ingénieusement la situation singulière de l'Angleterre parmi les nations musicales. En somme, un livre très confortable et utile.

J. E.



OUVRAGES REÇUS

HOUDARD (G.). — *La musique adoucit-elle les mœurs ?* Conférence faite au « *Trait d'union* ». le 13 novembre 1907.

ANDORFER (K.) et EPSTEIN (R.). — *Musica in nummis.* (Wien, Gilhofer und Ranschburg 4°).

KLOSE (Fr.). — *Praludium und Doppelfuge fur Orgel.* (Karlsruhe, Kuntz f°.)

FREER (E. E.). — *To a painter. Songs from the greek.* (Wai-Wan Press).

BEACHE (J.). — *A garden fancy.* for piano. (id.)

GOLESTAN (Stan). — *Calme lunaire.* Mélodie.

VAN DEN BORN COCLET (Mme). — *Vers l'infini.* Hymne pour vlle et orchestre. (Breitkopf 1907).

BACHMANN (Alberto). — *Le Violoniste virtuose* (Paris. E. Weiber. f°).

CLAUDE DEBUSSY. — *Images,* pour piano (2e série). (Paris, Durand et fils.)



PUBLICATIONS NOUVELLES :

La vie musicale. Revue bi-mensuelle. Dirigée par E. Combe. (Lausanne).

Magyar Zenetudomany. Revue de musicologie hongroise. Pest Gyori-ut 13.



SECTION DE PARIS

Séance du 8 décembre à la Bibliothèque Nationale, à 2 h ½.

Assistaient à la séance :

MM. Poirée, *président*, Ch. Malherbe, *vice-président*, Prod'homme, *secrétaire*, L. de la Laurencie, *archiviste* Écorcheville *trésorier*, L. Laloy et P. Aubry, *membres du comité*.

M. Allix, Mlle Babaïan, Mme Alberto Bachmann, MM. de Bertha, Bouvet, Brenet, Mme M. Capoy, M. Cesbron, Mme la comtesse de Chabannes, M. Dauriac, Mmes de Faye Jozin, Filliaux-Tiger, Fouquier, et Gallet, MM. Greilsamer, Guérillot, G. Houdard, Imbart de la Tour, Knosp, A. Laugier, Henry Marcel, Mlle Pereyra, MM. Petit, Pirro, Prunières, Quittard, Ruelle, Mlle Sauvrezis, MM. Spinola, Tiersot, E. Wagner, van Waefelghem, Mme Wiener-Newton.

Excusés : Mlle Daubresse, M. Ch. Sautelet.

Sont admises à l'umanimité les candidatures suivantes :

M. Pierre Charrier, présenté par MM. Laloy et Ecorcheville

Mme L. Cruppi. présentée par MM. Romain Rolland et de Lacerda.

M. le docteur M. Laugier. présenté par MM. A. Laugier et Ogier

M. Nestor Lejeune, présenté par MM. de la Laurencie et Ecorcheville.

M. Ricardo Vinès, présenté par MM. Laloy et Marnold.

M. A. Pirro présente une communication sur *François Couperin Sr. de Crouilly*. Il cite un certain nombre de documents d'archives relatifs aux Couperin et entre autres deux lettres conservées au Ministère de la Guerre qui fixent la date de la mort de Louis Couperin.

M. Ecorcheville fait une communication sur *l'iconographie des Couperin*. Il signale le portrait du Sr. de Crouilly qui se trouve à Versailles et un certain nombre d'autres portraits dont l'attribution est assez contestable, tel celui de Versailles qui pourrait représenter Lalande, et celui du château de Bussy qui correspond bien au portrait de Michel de la Barre exposé par Bouys au salon de 1699. Une révision du matériel iconographique intéressant la musique devrait être entreprise par notre société.

M. Bouvet insiste sur l'intérêt des œuvres de cette famille

Couperin, qui s'est livrée à la musique pendant près de deux siècles. Il en exécute quelques-unes, aidé de MM. Jemain et Blanquart, de Mme Jane Arger et de Mlle Lasne.

Le président remercie au nom de tous, les artistes qui ont bien voulu prêter leur concours à cette audition et la séance est levée à 5 heures.



SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX

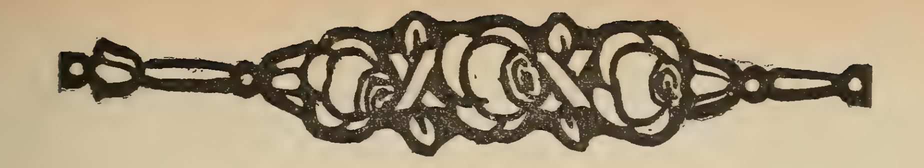
NUMÉRO DE NOVEMBRE :

H. RIEMANN. — *Beethoven's Moedlinger Taenze.*
L. DE LA LAURENCIE. — *A propos des protecteurs de Jean Marie Leclair.*
PRENDERGAST. — *Tallis and the « Et incarnatus. »*
TH. JERICHAU. — *E. Grieg.*
PROD'HOMME. — *Deux lettres de Wagner.*
MAC LEAN. — *On Haendels Borrowings.*
Bibliographie. Communications de sections.

NUMÉRO DE DÉCEMBRE :

MOOS. — *Psychologische Musikaesthétik.*
— *Harmony and Contrepoint in teaching.*
H. RIEMANN. — *Altbysantinische Neumenschrift.*
— *Muffats Componimenti.*
HEUSS. — *Mozarts Violinkonzert.*
Bibliographie, Revue des revues. Catalogues. Communications.





ÉCHOS ET NOUVELLES

Chronologie officielle.

M. d'Estournelles de Constant, chef du bureau des théâtres et membre de la haute noblesse républicaine, assidu d'ailleurs à tous les jurys de tous les concours du Conservatoire, a oublié de consulter Larousse avant de confier à un rédacteur de *Comœdia* (15 décembre) ses impressions sur *Dardanus*, récemment monté au théâtre de Dijon.

« L'œuvre de Rameau, a-t-il daigné dire, est délicieuse de charme et de grâce ; on sent l'influence de Gluck et on retrouve même des réminiscences du troisième acte d'*Orphée.* »

Voilà qui est précis au moins, et de nature à détruire la légende d'après laquelle *Dardanus* aurait été représenté en 1739, et *Orphée* en 1774, dix ans après la mort de Rameau. Aussi notre revue, ou plutôt notre bulletin, ou mieux encore notre S. I. M., adresse tous ses remerciements à l'ami inconnu qui lui a fait parvenir, cerné de crayon bleu comme des yeux d'almée, ce document inestimable.



Université de Paris.

M. Romain Rolland a repris son cours, le jeudi à 4 h. ½, sur ce sujet : *Haendel et son temps.*



Cours Sauvrezis.

Mlle Sauvrezis a repris ses cours d'esthétique musicale. En voici le plan cette année :

Etude des formes de la Musique vocale
Analyse d'œuvres classiques et modernes

FORMES MONODIQUES :

Chants grecs, Mélodies liturgiques médiévales. — La chanson populaire. — Le lied et ses dérivés.

FORMES POLYPHONIQUES :

Le motet. — Le madrigal. — L'opéra-comique. — L'opéra. (L'ouverture. — Le prélude. — L'entr'acte.) — L'oratorio. — La Messe. — Le Requiem. — Le drame musical. — La comédie musicale. — La symphonie dramatique. — La musique de scène.

Exemples donnés par Mme Mellot-Joubert et le quatuor vocal
Soprano : Mme Mellot-Joubert, *de l'Opéra-Comique.*
Mezzo soprano : Mlle Broquin d'Orange, *des Concerts Colonne.*
Ténor : M. Nansen, *de l'Opéra.*
Baryton : M. Tordo, *des Concerts Colonne.*
Au piano : M. Jemain.
Le samedi, à 3 heures, à partir du 4 janvier.



Le 19 décembre dernier, à la Salle des Agriculteurs le jeune violoniste Michel Piatigorski et sa sœur Lisa, pianiste âgée de neuf ans, ont montré beaucoup d'intelligence ainsi qu'un excellent mécanisme. Au même concert, la princesse Baratof nous a révélé sa belle voix et un jeune baryton, M. Bacci-Parelli, a cru devoir ajouter, à la ballade des *Deux Grenadiers*, quelques effets vocaux dont Schumann ne s'était pas avisé.



L'abondance des matières nous contraint de renvoyer à notre prochaine livraison le récit de la représentation de *Dardanus* à Dijon, et la *Correspondance d'Amérique* de notre collaborateur M. Farwell.



Ecole des Hautes Etudes Sociales

Les concerts auront lieu tous les jeudis soirs à 8 h. ½ à partir du 16 janvier et retraceront l'histoire de la musique de chambre depuis le moyen âge jusqu'au XIXe siècle ; les œuvres qui figurent aux programmes, presque toutes inédites, ont été arrachées à l'oubli par l'effort de nos érudits musicographes, MM. Pierre Aubry, Henry Expert, Henri Quittard, Jules Ecorcheville, Romain Rolland, et pour la première fois vont reprendre vie par l'opération d'artistes éminents. On trouve des billets pour ces intéressantes séances chez M. Durand, 4, place de la Madeleine, chez M. Demets, 2, rue de Louvois, et à *l'Ecole des Hautes Etudes Sociales*, 16, rue de la Sorbonne.

M. Albert Coates, le jeune compositeur anglais du Stadttheater d'Elberfeld a été nommé capellmeister de l'Opéra Royal de Dresde, en remplacement de M. Malata.



A la vente d'autographes de MM. Sotheby qui eut lieu à Londres, le 8 novembre, trois lettres de Mendelssohn réalisèrent 90 francs, 56 francs et 40 francs respectivement. La première de ces communications était adressée à Planche et critiquait le texte d'un opéra que l'auteur avait soumis au compositeur ; les deux autres lettres sont en allemand.

Deux lignes de musique écrites par Mendelssohn et datées de Birmingham, 26 août 1846, furent vendues 137 francs. Une belle lettre de Wagner, datée février 1847 et accompagnée d'un portrait, réalisa aussi 137 francs. Une lettre de Brahms avec deux autres, dont l'une est signée Shield furent adjugées 106 francs, enfin une lettre de Meyerbeer n'atteignit que 6 francs !



Les dates des Festivals de Wagner et de Mozart au Prinzregenten-Theater et Residenz-Theater, à Munich pour l'été de 1908 sont d'ores et déjà annoncées comme suit :

1er août, *Le Mariage de Figaro ;* le 3, *Don Giovanni* ; le 4, *L'Enlèvement du Sérail ;* le 6, *Le Mariage de Figaro ;* le 8, *Don Giovanni ;* le 9, *Cosi fan tutte ;* le 11, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg ;* le 13, *Tristan et Iseult ;* le 15, *Tannhæuser ;* le 17, *L'Or du Rhin ;* le 18, *La Valkyrie ;* le 20, *Siegfried ;* le 22, *Le Crépuscule des Dieux ;* le 24, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg ;* le 26, *Tristan et Iseult ;* le 28, *L'Or du Rhin ;* le 29, *La Valkyrie ;* le 31, *Siegfried.*

2 septembre, *Le Crépuscule des Dieux ;* le 4, *Tannhæuser ;* le 5, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg ;* le 7, *Tristan et Iseult ;* le 9, *L'Or du Rhin ;* le 10, *La Valkyrie ;* le 12, *Siegfried ;* le 14, *Le Crépuscule des Dieux.*

Pour programmes et billets s'adresser à l'Agence Générale-Bureau de Voyages Schenker and Co., Munich, Promenadeplatz, 16.



L'enthousiasme pour les « divi ».

L'enthousiasme pour les chanteurs n'est pas un élément carastéristique spécial à la première moitié du XIXe siècle : déjà au XVIe et au XVIIe, les *virtuosi* et les *virtuose*, et particulièrement les castrats que Pacini appelait d'harmonieux éléphants étaient fêtés incroyablement.

Un ténor du Farnesio de Parme fut porté dans une chaise à porteurs par de nobles dames qui s'étaient disputé à coups d'ongles cet honneur insigne.

A Bologne, la chemise d'une célèbre prima donna, Marguerite Pio, fut échangée contre une villa. A Balthasar Ferri de Pérouse, les Florentins offrirent des portraits, des sonnets et des médailles et à Bologne son carrosse fut empli de fleurs lorsqu'il fit son entrée dans la ville.



Plagiats musicaux.

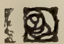
S'il arrive fréquemment aujourd'hui de rencontrer dans maintes pièces musicales, une ou plusieurs réminiscences d'autres ouvrages, il faut bien reconnaître que pareille chose ne fut pas rare autrefois. Haendel était un grand compositeur, c'est certain, mais ses biographes ont découvert qu'il fut aussi un plagiaire sans scrupule. Déjà les historiens Chrysander et Seifert avaient noté ce fait, mais un autre biographe, l'Anglais Taylor l'a démontré d'une façon irréfutable, en comparant les originaux et les copies, et il a prouvé que souvent Haendel ne se donna pas la peine de changer une note à ses emprunts.

Une des victimes de Haendel fut le compositeur allemand Georges Muffat, à qui Haendel a pris le trio de l'ouverture de *Théodora*, la marche de *Josué* et l'allegro de l'ouverture de *Samson*. L'oratorio *Jephté* montre de nombreux personnages qui appartiennent en propre à une messe du compositeur bohème Haberman. Tout cela n'est qu'un petit extrait tiré de la longue liste de larcins publiée par la *Deutsche Tageszeitung*.

Mais Taylor a découvert encore autre chose qui prouve que chez Haendel le plagiat était devenu un système. Il a étudié une quantité de manuscrits du compositeur allemand qui se trouvent au musée Fitz William de Cambridge et il a eu la preuve que ces œuvres de Haendel sont des copies de compositions d'autrui que le musicien avait préparées dans le but de s'en servir à l'occasion. Taylor a retrouvé d'ailleurs quelques-unes de ces copies dans les œuvres du maître.



Le critique de Leipzig, Maurice Wirth, ayant publié que Nikisch est un homme indigne de diriger la *Passion* de Bach, fut poursuivi et condamné à 300 marks d'amende, transformés aussitôt en 30 jours de prison.



Il est désormais établi que le nouveau théâtre de Weimar s'ouvrira en janvier 1908 avec le *Faust* de Gœthe, musique de scène de Wein-

gartner. Le théâtre est érige à l'endroit même où se trouvait celui qui fut célèbre par les représentations de Gœthe et de Wagner.



Le programme pour la saison du Carnaval de Crémone a été définitivement arrêté. On donnera *Sibèria* de Giordano, *Carmen*o de Bizet, *la Damnation de Faust* de Berlioz, et *la Terre promise* de Pedrollo.



La *Neue Revue* de Berlin a publié un quartuor de Mozart, jusqu'ici inconnu. Il est écrit pour deux soprani, ténor et basse. On le découvrit parmi les papiers de Michel Bachenchlag mort en 1855 à Vienne. Ce quartuor qui est une des plus belles manifestations de l'art improvisateur du maître, appartient au genre brillant.



A Osnabruck, huit *lieder* complètement inconnus de Lortzing ont été découverts dans les archives de la « Roue dorée », loge maçonnique dont faisait partie le musicien.



De Nuremberg, on écrit qu'un buste de Hans Léo Hassler a été offert à la ville par le sculpteur Fritz Zadow. Le compositeur qui était né dans cette ville en 1654, étudia sous Gabrielli à Venise. Il fut, comme l'a noté le Dr Riemann, le premier maître allemand qui s'instruisit en Italie. A son retour en Allemagne il entra au service de Rodolphe II à Prague et mourut à Francfort en 1612.



Le 80e anniversaire de la naissance de M. Tornerhielm a été célébré récemment à Waermland, en Suède. Ce personnage devenu historique était d'abord juge en première instance. Un jour qu'il passait à Ljungby où se tenait la foire, il fut frappé par le chant d'une jeune fille. Il arrêta son cheval et écouta. Tornerhielm obtint du père la permission d'emmener la jeune fille chez lui et de lui donner une éducation musicale. L'élève

eut d'abord pour professeur Adélaïne Valérius. Ensuite elle reçut des leçons de Franz Berwald et en 1884, Christine Nilsson — c'était elle, — fit ses débuts dans la *Traviata*, au Théâtre Lyrique de Paris.



La 96e saison de la Société Philharmonique de Londres, commencera au Queen's Hall le 29 janvier courant. Les autres dates fixées sont celles des 13 et 27 février, du 26 mars, du 9 avril, des 14 et 28 mai. Le troisième et le dernier concert seront dirigés par le Dr F. H. Cowen, le premier et le second par Henry J. Wood, le quatrième et le cinquième par le Dr Hans Richter et le sixième par Arthur Nikisch. Parmi les ouvrages qui seront exécutés pour la première fois, citons une symphonie de Sibelius, un nouveau concerto pour violon de Hubay, des compositions de Bantock, York, Borven, Ed. German, Hamilton Harty, etc.



Une importante série de concerts va être donnée cette année à Londres par M. Thomas Beecham avec un orchestre anglais. On promet trente compositions nouvelles ou rarement entendues de compositeurs anglais et étrangers, parmi lesquelles une Rapsodie de Delius, *Brigg Fair*, *Paris*, un poème symphonique intitulé *L'amour parmi les ruines* et aussi des ouvrages de MM. Mahler, Debussy, d'Indy et E. Moor. Ces concerts commenceront au Queen's Hall le 26 février et prendront fin le 13 mai.



Une vieille maison de Brewer Street, à Londres, devait être vendue dernièrement, mais miss Verne a fait appel à tous les amis de la musique pour l'aider à empêcher cette vente, car dans cette maison appelée naguère Hickford's Room, Mozart et sa sœur donnèrent des concerts peu après leur arrivée à Londres en 1764. C'est là qu'on applaudit également Clémenti, Abel (le virtuose de la viole di gamba), J. C. Bach et d'autres musiciens renommés. La maison avait été construite spécialement en vue d'auditions musicales par M. Hickford en 1738 ; déjà en 1713 ce mélomane avait organisé des concerts dans sa première demeure située dans James Street, Haymarket.



Concert Blanche Selva-Jeanne Diot. Concert du 7 décembre. Salle Pleyel.

De l'association de deux artistes aussi profondément sincères que Mlle Blanche Selva et Mme Jeanne Diot, on ne pouvait attendre qu'une

séance de l'intérêt le plus captivant. Mais, ce qui nous a surtout frappé au cours du concert consacré par elles, à quatre Sonates de piano et violon, c'est la parfaite homogénéité de leur interprétation ; de part et d'autre, même manière de comprendre et de sentir, même articulation des thèmes, même placement des accents, même réalisation des nuances. A les entendre, on dirait que la même artiste se dédouble, et manie à la fois le piano et le violon. Après de sobres et pénétrantes exécutions de la noble *Sonate* en *si* mineur de Bach et de la *Sonate* en *sol* de Beethoven (nº 10, op. 96), Mlle Blanche Selva et Mme Jeanne Diot ont donné de la *Sonate* en *ut* majeur de Vincent d'Indy, une interprétation pleine de fougue et de chaleur qui en dégagea l'ingéniosité rythmique et le lyrisme volontaire. Quant à la souple et câline *Sonate* en *la* de Gabriel Fauré, elle fut présentée avec une grâce et une clarté tout à fait charmantes.



CORRESPONDANCE

Lausanne, 5 *décembre* 1907.

Monsieur,

Bien qu'il me soit odieux d'occuper le public de ma personne, je ne puis, par respect pour la vérité, laisser passer sans réponse les allusions de mon jeune ami M. Ernest Ansermet, au sujet de quelques-unes de mes critiques. C'est dénaturer effroyablement ma pensée que de me donner comme un adversaire de M. Debussy, en qui j'ai toujours reconnu une très remarquable personalité ! Je proteste contre l'exclusivisme de ceux qui ne veulent rien admettre hors de lui. Je sais bien que pour un debussyste fervent cela seul est déjà suffisamment criminel. Mais je ne permets pas, quand j'écris : «M. Debussy a beaucoup de talent, il a même du génie, mais il n'est pas *toute la musique,* » que l'on interprète cela comme la négation de « tout caractère artistique à la musique de M. Debussy ». Si je n'ai rien répondu à M. Bloch, ce n'est pas qu'il n'y ait rien eu à répondre, mais c'est que le débat ayant lieu dans un journal littéraire j'avais pitié des lecteurs. Ce qui me chagrine chez certains jeunes enthousiastes du genre de mon ami M. Ansermet, dont j'estime la haute intelligence et le remarquable sens des belles choses, c'est cet exclusivisme qui fait qu'en dehors d'un très étroit secteur sur lequel s'hypnotise leur admiration, ils ne savent rien voir. Tout est mesuré à l'aune de l'idole. Certain solo de piston de Jacques Dalcroze est « une terrible laideur » ; il ressemble pourtant beaucoup à certain motif du *Vaisseau fantôme* que personne n'avait songé à trouver laid jusqu'ici. Un solo de basson est de la «mauvaise rhétorique commune.» Pourquoi ? J'ai beau chercher, je ne trouve pas en quoi peut être criminelle cette simple mélodie sans accompagnement. Et du reste, « rhétorique » est bientôt dit. Rhétorique est tout mode de projection de la pensée par la voie de la parole. Ce n'est pas la rhétorique qui importe, c'est la pensée. Mais suffit. J'ai causé plus que je n'en avais l'intention, et vous prie, M. le rédacteur en chef, de bien vouloir excuser mon importunité.

EDOUARD COMBE.

Le Gérant : MARCEL FREDET. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS { France, *un An*.. .. .. 10 francs
Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra;
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse: Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.



LE LUTH ET SA MUSIQUE

Nos lecteurs ont appris (1) la formation, au sein de la S. I. M., d'une commission internationale qui entend se consacrer à l'étude de la musique de luth. Et peut-être certains d'entre eux ont-ils pensé qu'il s'agissait là d'une fantaisie de musicologues en mal d'érudition. Tout au contraire. Les vieux instruments à cordes pincées, les luths, les guitares, les théorbes... et leur littérature considérable, méritent l'intérêt des amateurs de musique, de tous ceux qui cherchent dans un texte ancien non pas un grimoire vénérable, mais le témoin d'une émotion à laquelle ils peuvent encore prendre part. Et certes, nous n'aurions qu'une image imparfaite de l'histoire de notre musique, si nous ne tenions pas compte de ces sonorités délicates et pleines qui ont retenti à travers trois siècles de notre art occidental. Dès le XIVe jusqu'à la fin du XVIIe, les luths et « guiternes », instruments d'harmonie et d'intimité sont associés aux destinées de la musique en Europe, et jouent un rôle dont l'importance apparaîtra bientôt. Ils ont connu « *l'ars nova* », ils ont traversé la grande époque polyphonique ; la monodie leur doit en partie

(1) Voir notre Bulletin français du 15 octobre 1907.

ses triomphes. Et, s'ils disparurent devant le clavecin, comme leur art s'évanouit devant l'opéra, ce n'est pas à nous de leur en faire grief. Nous ne sommes plus au temps où Lully marquait dans l'imagination publique le point de départ de toute musique ! Laissons-nous donc gagner à la cause des luths et de leurs tablatures.

Quelques voix autorisées se sont d'ailleurs, déjà, fait entendre en faveur d'une si juste revendication. Le savant Kiesewetter en 1830, fut un des premiers à signaler l'intérêt de ces études. Plus tard (1878) Wassielewski, historien patient de la musique instrumentale, rencontra le luth au cours de ses recherches. Enfin la Vierteljahresschrift fur Musikwissenschaft, cette revue de haute érudition, prit soin de consacrer dès 1886 une très longue monographie au superbe manuscrit en tablature française qui orne le cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Berlin. Tout récemment encore. plusieurs ouvrages nous ont familiarisés avec le sujet, et des transcriptions comme celles de Chilesotti, de Morphy, de Wolf, de Quittard ont encouragé notre curiosité jusqu'à la rendre impérieuse. Nous savons donc aujourd'hui qu'il existe dans presque toutes les bibliothèques de l'Europe quelques vestiges imprimés ou manuscrits de cet art des luthistes oubliés, que ces œuvres représentent une part tout à fait importante de notre patrimoine musical, et qu'elles réservent à ceux qui les font revivre des joies délicates et nobles.

A vrai dire, nous ne savons guère autre chose, et les recherches accomplies jusqu'à ce jour doivent être considérées comme provisoires. Les premières difficultés vaincues nous montrent tout ce qui reste à faire, et, sans témérité, on ne saurait encore parler de résultats acquis. Mieux vaut préciser l'aspect de cette tâche qui s'offre à nous, et poser tout d'abord les problèmes qu'il nous est possible d'apercevoir dès à présent. Ils sont nombreux, et leur solution demandera quelque méthode.



Et tout d'abord, qu'est-ce qu'un luth ? Lorsque Musset écrivait :

Poète, prends ton luth et me donne un baiser

songeait-il à cet instrument pansu, ventru et encombrant dont on aperçoit ici la figure ? Ou n'avait-il pas plutôt devant les yeux le souvenir de quelque lyre antique se prêtant mieux à courtiser les Muses ? Le luth n'est cependant pas un instrument de fantaisie poétique. Pendant le cours de sa longue existence, il s'est toujours présenté sous l'aspect d'un corps volumineux, au manche large et coudé, au ventre amplement bombé. Cet arrondissement des formes fut probablement un signe particulier à cette famille instrumentale, tandis que la caisse à fond plat, aux bords échancrés caractérisait l'espèce des guitares. D'autre part, le renversement brusque qui précède l'attache des cordes, distingue le luth proprement dit de ses frères, le théorbe et l'archiluth, dont le manche s'élevait indéfiniment au-dessus de l'épaule de l'exécutant. Enfin les dimensions du corps, le nombre et la nature des cordes peuvent sans doute nous servir à préciser la notion que nous devons nous faire de cet instrument. Telles sont du moins nos données actuelles. Mais combien ces distinctions sont encore incertaines ! Ainsi les Espagnols de la première moitié du XVI[e] siècle ont publié quelques centaines d'œuvres pour un instrument à six cordes que l'on range habituellement sous le nom de luth. Cette musique, en tablature, ressemble fort en effet à celle des luthistes contemporains. Et pourtant l'instrument lui-même, dont nous voyons d'excellentes représentations dans ces ouvrages, est en tout point semblable à notre guitare. Il y a plus. Cette école espagnole appelle son luth « *vihuela da mano* », par opposition à « *vihuela d'arco* », qui fut notre viole. Voilà donc la famille des cordes pincées et celle des archets singulièrement rapprochées, et la confusion plus grande encore. En Italie, cette même confusion se retrouve. Dans son « *Scintille di musica* » de 1533, Lanfranco réunit en un même groupe instrumental le « *liuto* » et le « *violone* ». « *Ma poscia*, écrit-il, *che del violone al liuto altra differenza no vi e, se non che liuto a le corde geminate, et li violone simplici* » (1). De même en Allemagne, chez Virdung, chez Gerle et chez Judenkœnig, violes et luths vont de compagnie et s'associent dans l'esprit des théoriciens.

Dès la fin du XV[e] siècle, nous trouvons donc dans l'histoire

(1) Voir à ce sujet : *Eintsein*. Zur Deutschen Litteratur fur viola da gamba im 16-17 Jahrhundert. (Beihefte allemands de la S. I. M.) Breitkopf 1905, in 8°.

du luth des difficultés généalogiques qui ne disparaîtront pas dans la suite. Car, pour répondre aux exigences de la sonorité, le luth créera en se différenciant une série de types voisins, dont la taille, le dispositif et le cordage varieront sensiblement. Nous aurons ainsi le petit luth, la mandore, l'archiluth, le théorbe, le chitarrone, l'angélique, le cholachon, etc... Dans quelle mesure ces membres d'une même espèce méritent-ils le nom générique de luth, et où s'arrête leur parenté véritable, ce sont là des questions préalables à résoudre, si l'on veut donner du luth une définition satisfaisante.

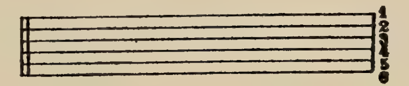
Pour nous guider, nous avons, à côté des œuvres de la théorie et de la pratique, les instruments de nos musées. Mais ces vénérables spécimens de la lutherie ancienne ne sont pas d'un secours absolument efficace, et ne nous dispensent point de construire des instruments neufs, en bon état. Le luth partage en effet cette ressemblance, parmi tant d'autres, avec le clavecin, qu'il résiste mal aux injures du temps. Le bois se fatigue, et sous sa belle apparence, l'instrument ancien est incapable de résister à la tension de ses 15 ou 20 cordes. Le point maximum de cette tension est cependant essentiel à connaître, si nous voulons entendre les œuvres telles qu'elles ont sonné jadis. Car de lui dépend l'accord de l'instrument. A vide, les cordes du luth formaient une échelle de tierces et de quartes, qui n'était pas réglée sur un diapason fixe. Le point de départ de l'accord s'obtenait en montant la chanterelle aussi haut que possible, et les autres cordes se conformaient à cette donnée initiale. On voit combien l'état de l'instrument, bois et cordes, influe sur le résultat musical attendu par l'auditeur. Aussi l'accord du luth et la tension de sa chanterelle ont-ils jadis créé maints soucis aux exécutants. Un plaisant du XVIIe siècle prétendait avoir vu souvent des luthistes s'accorder, sans jamais les entendre jouer. Un autre ajoutait qu'un luth à entretenir coûtait aussi cher qu'un cheval à l'écurie. Pour nous aujourd'hui, ce problème des cordes est capital, et peut-être insoluble, faute de tradition.

Le luth est devenu un instrument imaginaire, que nous admirons en effigie, et dont nous jugeons par déduction. Souhaitons de le voir enfin rendu à la vie, de l'entendre résonner entre des mains habiles. Il faudra en venir là et, par des essais patients, acquérir une expérience suffisante de la

manœuvre de l'instrument, régler l'emploi et le choix des cordes, résoudre enfin un grand nombre de petites difficultés pratiques, que nous ne pouvons prévoir encore. La lutherie — son nom l'indique assez — doit prêter ses lumières à l'étude du luth.



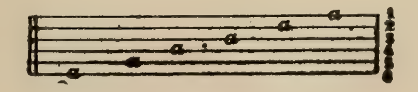
L'art des « luthériens », comme on les appelait parfois, serait à jamais perdu pour nous si nous étions privés des œuvres qu'il inspira. Nos bibliothèques ont heureusement conservé de très nombreux témoins de cette pratique instrumentale. Les tablatures — c'est le nom qu'elles portent — ont fixé dans une notation insolite, mais claire, ces compositions qui se firent jadis entendre dans l'Europe entière. Le mécanisme en est fort simple. Supposons le manche d'un luth placé horizontalement, et considérons ses cordes comme les lignes de la portée que voici :



Sur toutes ces cordes, il est possible d'exécuter une gamme chromatique, dont le point de départ sera le son de la corde à vide. Appelons ce premier son *a* et nommons chacun des demi-tons suivants par la lettre suivante de l'alphabet. Nous obtenons ainsi pour chaque corde une série (*a b c d e f g h* ...) dont chaque lettre correspond à un degré de l'échelle musicale. Convenons alors d'une valeur pour chacune de ces lettres initiales ; soit par exemple :



Nous obtiendrons le tableau suivant, qui sera précisément une tablature :



Ceci est la tablature française. Les procédés allemands et italiens s'inspirent des mêmes principes et leur transcription en notation moderne s'obtient en raisonnant comme nous venons de le faire.

Donc, théoriquement, la traduction d'une tablature ressemble à quelque jeu d'application et de patience ; et l'on peut s'étonner de voir tant de musique encore emprisonnée dans le secret d'une notation aussi peu mystérieuse. Mais la pratique réserve au transcripteur plus d'une fâcheuse surprise. Et quelques réflexions vont nous montrer où les efforts viennent ordinairement échouer.

Tout d'abord, il est évidemment nécessaire de deviner l'accord de l'instrument dont on veut lire la tablature. Il faut distinguer aux cadences du morceau et par tâtonnement la position respective des cordes dans l'échelle sonore. L'œil exercé arrive assez facilement à ce travail de premier discernement, qui souvent d'ailleurs est abrégé par les indications de l'auteur ou du copiste. Toutefois, nous aurions intérêt à posséder un instrument, que nous supposons métallique et de petites dimensions, et qui permettrait, une fois un accord établi, de conserver devant les yeux la graduation chromatique de chaque corde. L'inventeur de ce dispositif commode ne ferait sans doute pas fortune, mais il serait le bienvenu auprès des transcripteurs qui rencontrent parfois cinq ou six accords différents dans un même volume, et concentrent une attention bien inutile sur un travail qui devrait être mécanique.

Non seulement la tablature n'indique pas à première vue l'accord des cordes, mais elle dissimule encore plus sûrement la position réelle de cet accord dans l'ordre indéfini des sons. Lorsque nous avons déterminé les relations des cordes entre elles, nous obtenons un diagramme que nous serions théoriquement en droit de placer en quelque point que ce soit de la série des sonorités. Seule la pratique de l'instrument peut ici nous donner une certitude. Ce que nous savons actuellement du registre habituel du luth n'offre qu'une approximation. En un mot la tablature ne tient pas compte de la tonalité; le mode seul est indiqué par elle. En cela elle se conforme aux habitudes de son siècle. On sait en effet que la musique d'ensemble au XVIe siècle, la musique *a cappella*, s'exécutait au gré des interprètes, lesquels plaçaient toutes les œuvres dans la tablature convenable

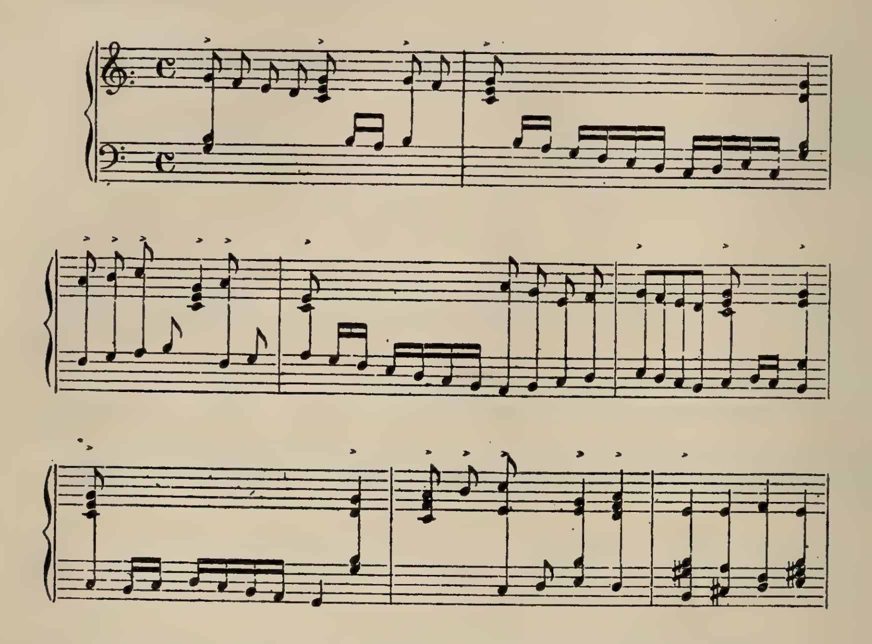
à leurs voix. De là cette indifférence de l'écriture pour la tonalité accidentée, et ce dédain des notations pour tout ce qui eut enchaîné l'exécutant. De là cette parfaite relativité des tablatures. L'ordre respectif des intonations premières étant fixé, l'artiste restait maître du diapason et de la couleur tonale. Nous nous tromperions par conséquent si nous conservions toujours dans nos transcriptions un éternel *la* mineur ou *ut* majeur. Mais d'autre part, nous nous trouvons ici dans un singulier embarras dont l'érudition devra nous tirer.

Autre difficulté plus grave encore. La tablature tient compte des valeurs, et l'indique ordinairement par la queue des notes absentes. Mais là aussi nous voudrions des indications plus complètes, car nous sommes musiciens et non pas luthistes. Notre écriture musicale a des habitudes qui sans doute satisfont les yeux plus que les oreilles, mais qui n'en sont pas moins exigentes. Si nous pouvions par quelque moyen mécanique obtenir un graphique direct et intelligible de l'exécution d'une fugue de Bach au clavier, nous serions surpris en comparant cette représentation sonore avec la forme usuelle que nos partitions de piano donnent à cette œuvre. Et notre vue serait certainement choquée de ce qui a charmé notre sens auditif. C'est là un phénomène de psychologie musicale qui a ses raisons. La conduite des voix, l'équilibre des parties, l'enchaînement des accords sont pour nous tous des nécessités respectables. Et notre soumission se manifeste par un ensemble de pratiques sémeiographiques, dont l'école conserve la tradition. Or ces lois de rythme oculaire, ce jeu d'écriture sonore, les tablatures se soucient fort peu de les respecter. Elles nous présentent bien, il est vrai, l'ordre précis des notes et des accords, verticalement et horizontalement. Elles nous disent : ceci est croche, ceci noire pointée, ceci blanche etc... Mais chaque signe de durée est immédiatement remplacé par le suivant, sans que nous sachions si la note s'est réellement évanouie ou se fait encore entendre. Cette absence de simultanéité donne à la mesure, découpée en atomes juxtaposés, un aspect souvent bien incohérent. En un mot la tablature ignore les *tenues* en général, et cela nous désoriente. Sa notation nous livre une succession de valeurs, en nous laissant le soin d'établir un texte raisonnable.

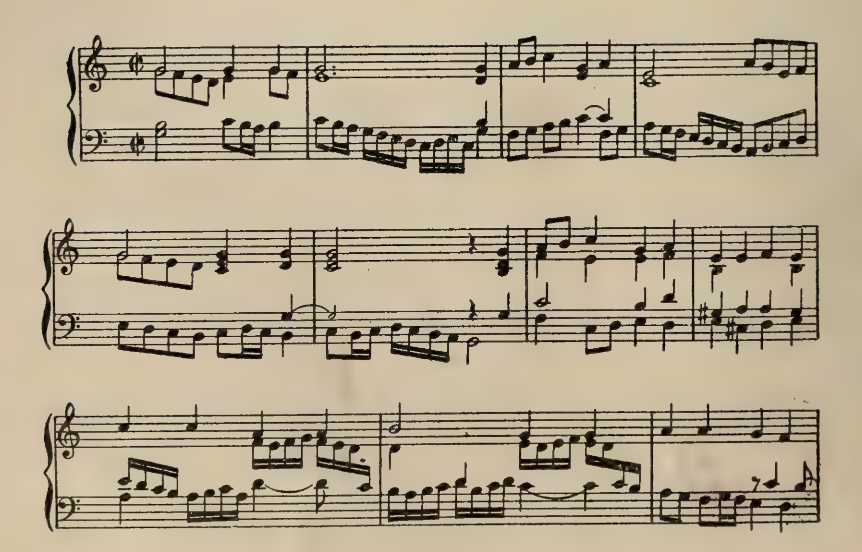
C'est ici qu'apparaissent deux écoles parmi les transcrip-

teurs modernes. L'une voudrait s'en tenir à l'aspect fragmentaire de la tablature ; l'autre entend se conformer aux exigences de l'écriture proprement musicale.

L'une écrira :



Et l'autre :



Enfin, et voici où la confusion devient plus complète encore, les cordes du luth (sauf la chanterelle) étaient doublées ce qui permettait d'accorder sur chaque note deux sons à l'octave l'un de l'autre. On voit aussitôt quel argument se peut tirer de ces redoublements en faveur des tenues et de la conduite normale des parties. Si l'octaviation s'est réellement fait entendre, si pour l'oreille de l'auditeur elle a masqué ces brusques disparitions, couvert ces manques subits, dont l'œil est choqué dans la tablature, alors la tâche du trancripteur est singulièrement plus légère, mais la part réservée à son interprétation personnelle infiniment plus grande aussi. Et la vérité historique s'alarme, à bon droit.

En fait, l'arbitraire et le doute cesseront avec la pratique du luth. C'est l'unique solution à laquelle nous sommes toujours ramenés. En se faisant entendre devant nous, l'instrument nous fournira le meilleur des enseignements. Nous serons alors en droit de donner à la notation du phénomène perçu l'aspect graphique réclamé par notre œil. Tout au plus la discussion pourra-t-elle se poursuivre entre les partisans d'une transcription purement musicale et ceux d'une adaptation de piano, voire même de luth, s'il est à ce moment des luthistes ne voulant plus jouer d'après la tablature. Mais l'important est de savoir d'abord si le luth tient ou ne tient pas le son, si son jeu doit faire l'effet d'un léger sautillement, ou d'une sonorité constante et liée.

Dans la mesure où nous venons de le voir, les tablatures savent préciser la valeur rythmique des éléments qu'elles emploient. Mais cette précision même leur semble parfois superflue. Parmi les œuvres du XVIIe siècle, et particulièrement de l'école française, il en est d'admirables qui se présentent à nous dégagées de toute contrainte rythmique. Ce sont les grands *préludes* où l'improvisation des derniers luthistes n'a pu vaincre l'impuissance d'une notation sommaire. Ici la tablature a renoncé à l'emploi des barres de mesure et au-dessus de la portée les indications deviennent extrêmement rares. La notation dispose les notes en longues suites amorphes, et nous laisse en face d'une énigme. Et précisément ces préludes non mesurés exercent un véritable attrait sur tous ceux qui se vouent à l'étude du luthisme, tant par la difficulté de leur réalisation, que par la surprenante liberté de leur allure. Le problème qu'ils

posent, nous le retrouvons d'ailleurs dans la musique de clavier, chez les Couperin (1), chez Le Roux, chez Rameau, et chez Bach. La grande *Fantaisie chromatique* est, en son début, un prélude à la manière de Pinel ou de Bocquet et, malgré le zèle des transcripteurs, son interprétation demeure encore bien scabreuses Comme la cantilène grégorienne, dans le chant liturgique, le. préludes du luth, dans la musique instrumentale, mettront aux prises les adversaires de la carrure et ceux de l'arythmie, mais sans doute avec moins d'âpreté, car le luth est par excellence l'instrument de l'harmonie et de l'accord.

Faut-il ajouter enfin que la tablature foisonne de petits signes « d'agrément », et que ces arabesques méritent d'être soumises à une étude minutieuse. Ce serait une contribution nouvelle au problème de l'ornementation musicale. Elle montrerait peut-être que le clavecin eut beaucoup moins de part qu'on ne le croit, à cette mode coquette et prétentieuse, qui viendrait plutôt du style vocal, et se serait transportée aux instruments dans la mesure où ceux-ci pouvaient se prêter à ses caprices. Le luth dont les cordes vibraient directement au contact des doigts supporte et appelle des raffinements que la raideur de l'orgue et du clavecin rendit mécaniques et par conséquent ridicules. Ce maniérisme, il est vrai, complique le jeu de cet instrument déjà si complexe et si difficile à équilibrer.

Il ressort de ces observations un peu hâtives que notre connaissance des tablatures se voit liée à la pratique du luth, comme le luth lui-même se trouve associé au sort et à l'histoire des tablatures. Et la permanence de cette notation dans la musique à cordes pincées est un phénomène historique digne d'intérêt. En effet la musicologie découvre çà et là des tablatures pour instruments à clavier, à archet, à vent, mais en petit nombre; elles tiennent peu de place dans le répertoire de la musique instrumentale, et elles disparaissent au moment où les agents sonores auxquels elles étaient destinées prennent dans notre art une décisive importance. Il faudrait donc en conclure qu'elles étaient incapables de suivre les progrès de la technique. Mais par contre elles accompagnent les luths et les guitares jusqu'aux derniers jours de leur évolution. A la fin du XVIIIe siècle, on voit encore circuler les lettres de l'alphabet sous les romances à la

(1) Voir par exemple : Louis Couperin. Pièces de clavecin (B. Nat. Vm. 1862).



LUTH DE LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

LUTH DU XVe SIÈCLE (*Melozzo da Forli.*)

mode. Comment ne pas admettre une certaine affinité, une sympathie logique entre cette famille d'instruments et ce genre de graphie musicale. La nature harmonique du luth et ce privilège (qu'il partage avec les claviers) de réduire entre deux mains toutes les parties d'une œuvre, expliquerait la nécessité d'une partition placée devant les yeux de l'artiste comme un petit tableau d'ensemble (*tabulatura*). Mais surtout la variation de l'accord, impossible à l'orgue et au clavecin, et dont le luth entend conserver le bénéfice, exige une stabilité ou plutôt une indifférence de la notation que notre écriture usuelle ne saurait réaliser. Avec la tablature, le luthiste n'a pas à chercher sur son papier la hauteur absolue des sons ; celle-ci lui est donnée par son instrument et c'est sur son instrument qu'il la modifie à son gré. De même avec nos instruments transpositeurs, la note écrite reste fixe pour les yeux, mais le son entendu varie pour l'oreille. Le luthiste veut-il être brillant, il tendra sa chanterelle et jouera en *fa* dièze majeur s'il lui plait. Tient-il aux couleurs sombres, il descendra son accord et nous l'entendrons sonner en *la* bémol. Il n'y a point de ton, aussi éloigné soit-il, dont il ne dispose. Mais devant lui le schema graphique se contente de présenter l'ordre relatif des notes et des valeurs. Toute sa vie, l'exécutant ignorera la musique ; il n'en a pas besoin. La tablature lui indique la place où le doigt se fixe pour produire le son, et son horizon ne dépassera pas cet alphabet de quelques lettres. L'instrument et sa notation se trouvent donc intimement associés et s'expliquent l'un par l'autre. Et le transcripteur ne peut se dispenser d'être exécutant s'il veut retrouver le secret de cette musique.



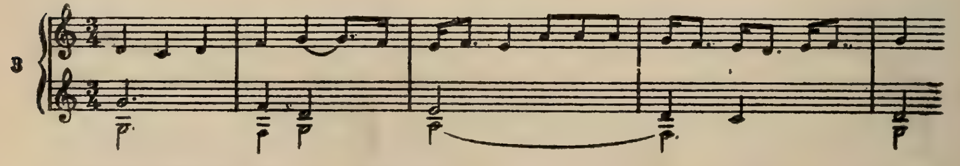
Ainsi s'explique aisément la persistance des tablatures, qui, aujourd'hui encore, se rencontrent dans nos fonds de musique ancienne, au grand avantage des historiens de l'art. Ce sont de précieux vestiges d'une activité musicale que nous ne devons plus ignorer, et qui mérite de notre part la même attention que le grand mouvement de la polyphonie ou les gloires de l'opéra. Jusqu'au moment où il abdiqua devant le clavecin, le luth a joué un rôle universel assez semblable à celui du piano

moderne. Il représente dans l'histoire l'intimité un peu égoïste de la musique solitaire, qui se satisfait elle-même, et réduit à sa taille les compositions les plus vastes. A côté des nuances des voix et de l'orchestre, il a le charme du blanc et noir qui repose et qui unifie. Sa docilité est absolue. Il sait faire briller un virtuose en glissant sous ses doigts la *Suzanne un jour* d'Orlande, ou telle *canzone francese*, revêtue des passages à la mode (1). Il accueille la moindre courante à danser, et quitte Josquin des Prés pour sonner en quelque bal. D'un chœur complexe à plusieurs voix, il fait une mélodie soutenue de musique, en taillant tant bien que mal à travers le contrepoint (2). Ses *bassi tabulati* du XVIe siècle sont, non point les débuts du solo accompagné (car il y a beau temps que ce genre florissait) (3), mais de curieux essais destinés faire profiter la monodie harmonisée des conquêtes de la polyphonie. Au soliste comme à la capella, c'est-à-dire aux tutti de l'orchestre et du chœur (4), le luth sait apporter le charme de sa sonorité pleine et grasse. C'est l'instrument opportuniste par excellence. Sa place est partout. Et peu à peu les oreilles lassées des heurts du contrepoint sentent la douceur de ce remplissage et s'y accoutument si bien qu'elles en exigent partout la présence. Ainsi le luth, en suivant sa nature, contribue à faire naître et à propager certain besoin de stabilité dans la matière sonore dont la basse continue sera bientôt l'expression triomphante. Plus que l'orgue, serviteur de l'église, plus que la faible épinette et le clavicorde aphone, il a

(1) Voir le Trésor d'Orphée récemment publié, par H. Quittard.

(2) Voir l'article de H. Quittard sur l'*Hortus Musarum*. (Recueils de la S.I.M. VIII. 254.)

(3) Dès la fin du XIIIe siècle, nous trouvons dans le *Roman de Fauvel* (Ed. P. Aubry. Paris 1907 in-fol), des mélodies soutenues d'un véritable accompagnement. Par exemple :



(4) On sait en effet que l'érudition écarte de plus en plus la doctrine d'un art polyphonique, où l'élément vocal eût été seul à jouer un rôle. Tous les documents littéraires et iconographiques découverts jusqu'ici nous montrent les instruments largement associés aux voix des chanteurs dans la musique d'ensemble des 15, 16 et 17e siècles.

étendu le champ de la conscience harmonique, et reculé de ce côté l'horizon de notre vision musicale.

Mais le luth n'est pas toujours au service de la musique transcrite ou accompagnée. S'il se prête à la danse, s'il met en partition un motet, ou soutient l'allure d'un air de cour, il sait aussi se livrer à sa propre fantaisie ; moins souvent que nous ne le voudrions sans doute, mais dans la mesure où l'art de son temps lui permet de faire preuve d'une véritable originalité. On le voit alors s'essayer à des pièces un peu graves, et qu'il s'efforce d'enrichir. L'allemande, la gaillarde, le ricercar, la chanson et le lied s'offrent et se prêtent à ces essais d'idéalisation. Elles présentent un cadre mélodique et des formes rythmiques assez sobres pour éloigner le souvenir des ébats chorégraphiques, et assez nettes cependant pour guider une inspiration encore fugitive. A côté d'elles le prélude, c'est-à-dire l'improvisation qui s'organise, donne la mesure de cet art complexe. Tout un style instrumental s'affirme dans ces œuvres libérées du chant et de la danse. Et quelle étude singulièrement féconde ce serait d'analyser ces pièces avec méthode, pour y faire la part de la musique pure et celle qui revient aux influences étrangères, du verbe et du geste corporel ! Que de questions se pressent ici ! Cet effort accompli par les luthistes pour dégager la musique du style des voix et de la chorégraphie fut-il le premier en son genre ? Quels furent ses débuts et ses caractères ? Quelles conséquences lui attribuer ? En quoi diffère-t-il des tendances semblables réalisées par le violon et le clavecin, par le piano et l'orchestre ? etc.....

Notre curiosité trouvera son repos dans les rééditions des textes anciens, encore rares, et qu'il faudrait multiplier à l'envi. Et certes les transcripteurs n'auront point de peine à convaincre le public de l'extrême originalité de cette musique vraiment exquise. Qui croirait, qu'en 1530, on savait écrire à Valence des pièces comme celles qui forment la belle publication du comte Morphy (1), et qui donnent une si haute idée du sens instrumental des musiciens espagnols ? Qui voudra tirer de l'oubli l'admirable artiste, contemporain de Palestrina, Francesco de Milan, maitre de la fantaisie harmonieuse et des accords raffinés ?

Et si, franchissant l'âge de Francisque, dont nos lecteurs

(1) *Breitkopf*, 1902, 2 vol. in-f°.

connaissent l'aimable *Trésor d'Orphée*, nous arrivons à l'école française de 1650, quelle surprise de trouver une profondeur de sentiment, une recherche d'austérité et de mystérieuse rêverie que la musique française n'a plus connue jusqu'aux temps modernes! Il y aurait bien quelques milliers de pièces à grouper sous forme d'un *Corpus* des luthistes français du XVIIe siècle. Un tel recueil encouragerait ceux qui doutent de notre goût musical, ou qui cherchent à définir le sentiment français en fait de musique. Qu'on se reporte aux exemples publiés en appendice. N'est-ce point là de belle et singulière musique, qui nous repose des agaceries du XVIIIe siècle, et qui s'adresse à ce qu'il y a de plus précieux dans notre sens artistique? Et n'est-ce pas aussi l'apogée d'un art qui va bientôt s'évanouir avec l'époque inquiète et dolente qui le soutient? Au moment ou Scarlatti et Lully vont brusquer la musique, et la décider à s'unir pour deux siècles aux machines de l'opéra, le sentiment lyrique qui se cache au fond de notre âme jette un dernier appel dont le luth se fait l'écho et que nous savons entendre aujourd'hui. Ici, l'historien qui remonte le cours du temps se retrouve au pays du rêve, après avoir traversé les contrées arides de la fiction théâtrale.



A côté du luth lui-même et de sa musique, les luthistes ont bien droit à l'attention des biographes. Connaîtrons-nous jamais les noms de tous ces artistes, professionnels ou amateurs qui ont confié aux tablatures leurs aspirations musicales? Ils furent légion et l'histoire les groupera sans doute en quelques grandes écoles nationales. Parmi celles-ci, l'Italie occupe le premier rang dans l'ordre chronologique. Dès 1509, Petrucci appliquait aux tablatures les progrès de son art; et bientôt après lui son compatriote Gardane donne de très nombreux et de très élégants spécimens de cette typographie bien connue des bibliophiles. Puis, tous les pays de l'Europe, du nord au sud, montrent pour les tablatures un zèle qui indique assez la faveur du public. Aux documents imprimés se joignent les manuscrits. Mais — et ceci est singulier — les manuscrits conservés jusqu'à ce jour sont assez sensiblement postérieurs aux imprimés de la même notation. Alors que nous possédons des

tablatures d'orgue du XVe et même du XIVe siècle, nous cherchons vainement des tablatures de luth antérieures au début du XVIe. C'est là un problème historique d'autant plus inattendu, que, dès 1530, certaines écoles de luthistes témoignent d'une maîtrise artistique qui suppose une longue évolution derrière elle. Narbaez, Pissador, Luis Milan, Verovio, Francesco da Milano, Judenkœnig sont des artistes de grande envergure, et pleins d'assurance ! Leur art ne cherche pas sa voie, il atteint au contraire avec eux sa maturité et l'histoire devra lui découvrir une origine.

Toute cette littérature internationale des luths vient se résumer dans le volumineux recueil de Bésard, le *Thesaurus* publié dans les premières années du XVIIe siècle. Nous touchons alors à la dernière époque de cette pratique instrumentale, et à l'école française dont Francisque annonce la venue en 1600 et que Mouton ou Gallot essaieront en vain de prolonger après 1660. Le luth a maintenant vingt et une cordes; c'est un instrument délicat et complexe, dont la perfection est déjà voisine de la décadence, et qui résume en lui tout un passé d'efforts et de raffinements. Il vibre cependant avec aisance encore sous les doigts des Gautier, de Pinel, de Mésangeau, de Merville, de Chancy, de Boquet, etc..... Et sa virtuosité, dont il pourrait faire montre, n'a toutefois rien de provoquant; elle reste entière au service de l'art discret et pudique. Le style un peu concentré de cette école fait songer à celui des Dumontiers en peinture. Même saveur, même tour de main, et souvent aussi même rondeur, qui prédit (mais de très loin) l'épaississement du grand siècle.

En 1650, le luth a terminé son rôle. S'il figure sur les états des rois de France jusqu'au XVIIIe siècle, s'il conserve en Allemagne des partisans pendant cent ans encore, il n'en cesse pas moins de compter dans l'histoire de la musique. Arrivé au terme de son développement, fragile et d'autant moins sonore qu'il se pare d'un plus grand nombre de cordes, le voilà vaincu par le progrès des instruments à clavier et par la sonorité de l'orchestre. C'est en vain qu'il s'efforcera, sous la forme du théorbe, de lutter quelque temps. L'aigre vigueur du clavecin, et le ronflement du quatuor, la souplesse des bois, qui entrent enfin dans la musique de chambre, tout lui enlève ses raisons d'exister. Plus d'un amateur français regrettera cette évolution vers le bruit,

et avec La Fontaine accusera le *Florentin*, comme plus tard on maudira Berlioz ou Wagner :

> Ce n'est plus la saison de Raymond, ni d'Hilaire.
> Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire,
> On ne va plus chercher au fond de quelque bois,
> Des amoureux bergers la flûte et le hautbois.
> Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
> Que dans une ruelle avec une voix tendre,
> Pour suivre et soutenir par des accords touchants,
> De quelques airs choisis les mélodieux chants,
> Boesset, Gauthier, Hémon, Chambonnière, La Barre,
> Tout cela, seul, déplaît, et n'a plus rien de rare.
> On laisse là Du But, et Lambert et Camus ;
> On ne veut plus qu'*Alceste* ou *Thésée* ou *Cadmus* (1).

A peine quelques fervents de l'ancien temps prolongeront-ils le plaisir solitaire du luth. Tel ce vieillard qui, vers 1730, fournit à Titon du Tillet l'anecdote que voici :

« Je rencontrai l'année dernière un des trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent encore de cet instrument. C'est M. Falco, doyen des secrétaires de Mrs du Conseil. Il m'engagea à monter chez lui, où, après m'avoir placé dans un fauteuil antique, il me joua cinq ou six pièces de luth me regardant toujours d'un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes sur son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers de la composition de feue Mlle Masquière ; c'est l'éloge ou la déification même du luth. On voit dans cette pièce la métamorphose d'un roi de Samos, sçavant musicien, changé en luth. M. Falco me lut cette pièce d'un ton si touchant, et me parut si pénétré de son sujet, que je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes ; et ainsi nous nous quittâmes (2). »

N'est-ce point l'oraison funèbre du luth qui se meurt ? Celui qui avait été le roi des instruments se taira désormais jusqu'au jour ou la curiosité rétrospective du public lui viendra rendre la voix et un peu de sa gloire.



(1) La Fontaine. Epître à M. de Niert. (Ed. Gds Ecriv. IX, 154)
(2) Parnasses françois. (Paris 1732 in-fol., p. 406.)

Telles sont en quelques mots les questions qui s'agitent autour de la musique de luth. Notre science est pauvre encore en face de ces difficultés. Mais l'attrait de cet art est assez puissant pour nous rendre la tâche agréable et nous assurer de ne point être déçus. Tous ceux qui ont été séduits par le luth ont jusqu'à présent recueilli des connaissances partielles qu'il importe maintenant de réunir en les comparant, et d'associer pour une œuvre d'ensemble. Notre Société l'a compris et la commission qu'elle vient de former espère remplir un double but : stimuler le zèle des études personnelles, et rendre possible les travaux collectifs. Le principe de la division du travail laisse à chacun de nous (est-il besoin de le dire) l'entière liberté de ses recherches. Bien plus, l'entente commune nous permet de respecter ces choix, c'est-à-dire de ne pas nous égarer inutilement dans un domaine déjà parcouru.

Nous savons ainsi que tel de nos collègues (M. le Dr *Koczirz*) prépare un long ouvrage sur les luthistes autrichiens, tel autre (M. *Opienski*) un mémoire sur les polonais, ou tel encore (M. *Wagner*) sur les alsaciens. Nous connaissons à la fois les préférences et les compétences de chacun. Le Dr *Johannès Wolf*, de Berlin, a déjà parcouru en tous sens le domaine des tablatures les plus anciennes. A Boston, M. *Dolmetsch* est un praticien expérimenté capable de construire un luth et d'exécuter les pièces les moins aisées. En Italie, M. *Chilesotti*, au milieu d'une documentation considérable, s'est montré transcripteur précieux et avisé. Miss *Dodge*, à Londres, a réuni une très intéressante contribution à l'étude des ornements, etc..... En France l'école du XVIIe est tout naturellement désignée à notre attention ; *Michel Brenet* lui a déjà consacré une étude d'ensemble (1), et de nouvelles collaborations ne manqueront pas de se joindre à nous pour mener au but cette entreprise.

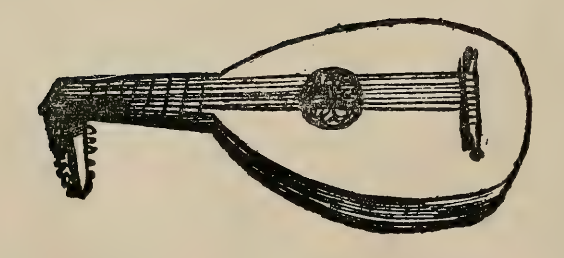
De tous les problèmes qui s'offrent à nos efforts, celui de la bibliographie critique des tablatures est sans doute le plus pressant. L'isolement des travailleurs l'a jusqu'à présent rendu complètement insoluble ; l'effort de la collectivité doit en triompher en quelques années. Inventorier cette littérature disséminée partout en Europe, et dans le monde, est une tâche qui convient admirablement à une institution internationale comme la nôtre,

(1) Revista musicale italiana. 1898-1899.

et qui ne semble nullement au-dessus de ses forces. Le domaine des tablatures, manuscrites et imprimées, est de ceux dont on peut faire le tour.

Le principal d'ailleurs, et en résumé, est de mettre la main à l'œuvre de quelque côté que ce soit, et dans la mesure ou chacun de nous est disposé à le faire. Puis, dans un an, au congrès de la S. I. M., à Vienne, la *commission du luth*, déjà engagée dans une première mise en train, aura le loisir de se réunir et de concerter utilement les efforts de ses membres. Dans ces débats les méthodes se préciseront, les opinions s'égaliseront et les bonnes volontés feront triompher une des causes les plus séduisantes que la musicologie ait jamais eu l'avantage de défendre.

J. ECORCHEVILLE.

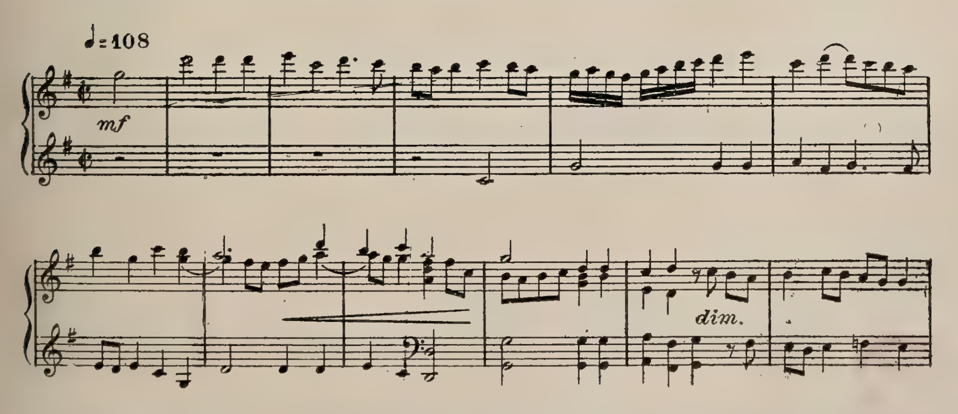


Supplément Musical (1)

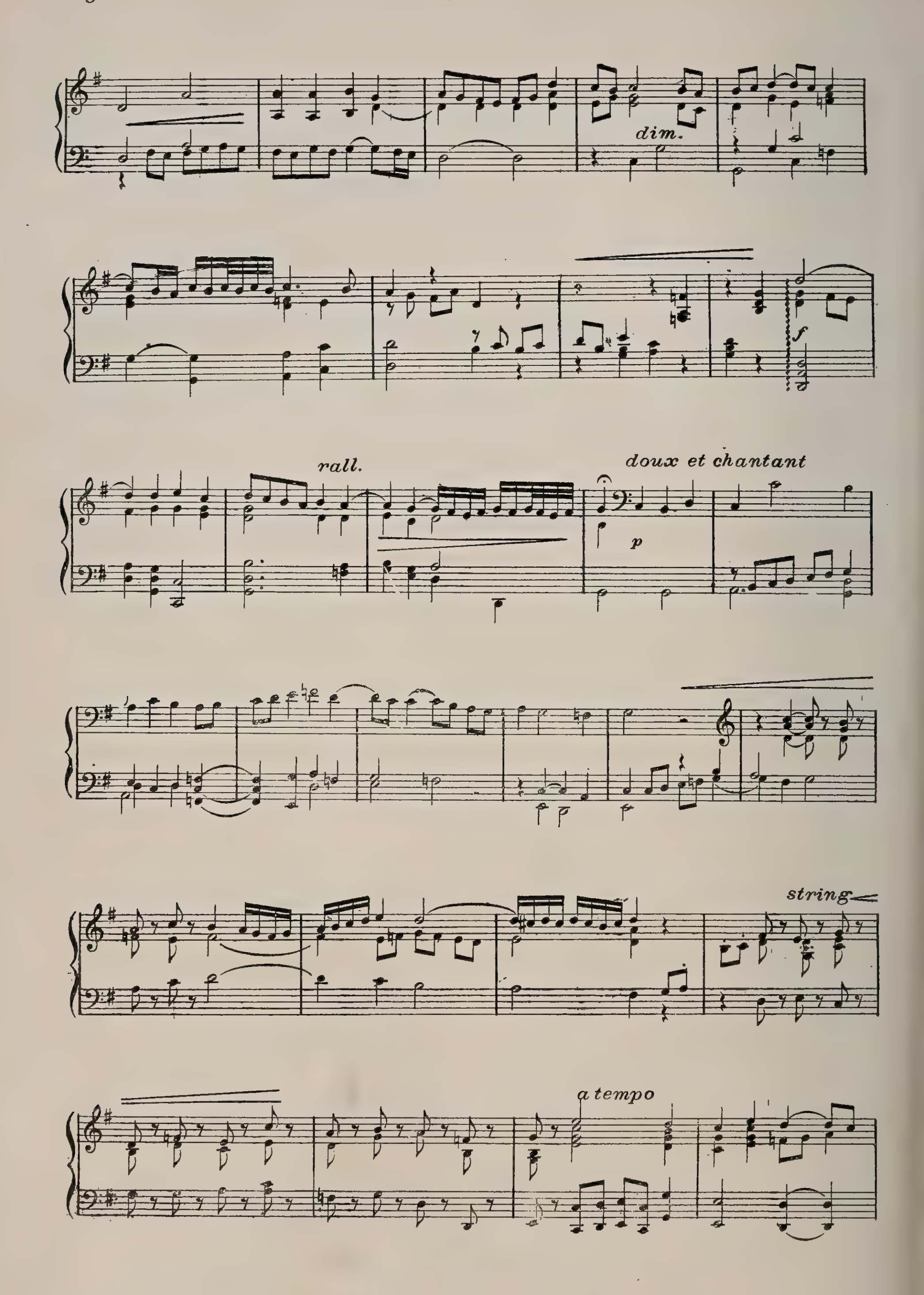
La première de ces pièces est tirée de l'ouvrage de FRANCESCO DA MILANO « *Intabolatura di Lauto* » *novamente ristampata.* (*Libro III Venezia* 1567, *p.* 49). Les deux suites suivantes appartiennent à des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris et de la bibliothèque de Schwerin.

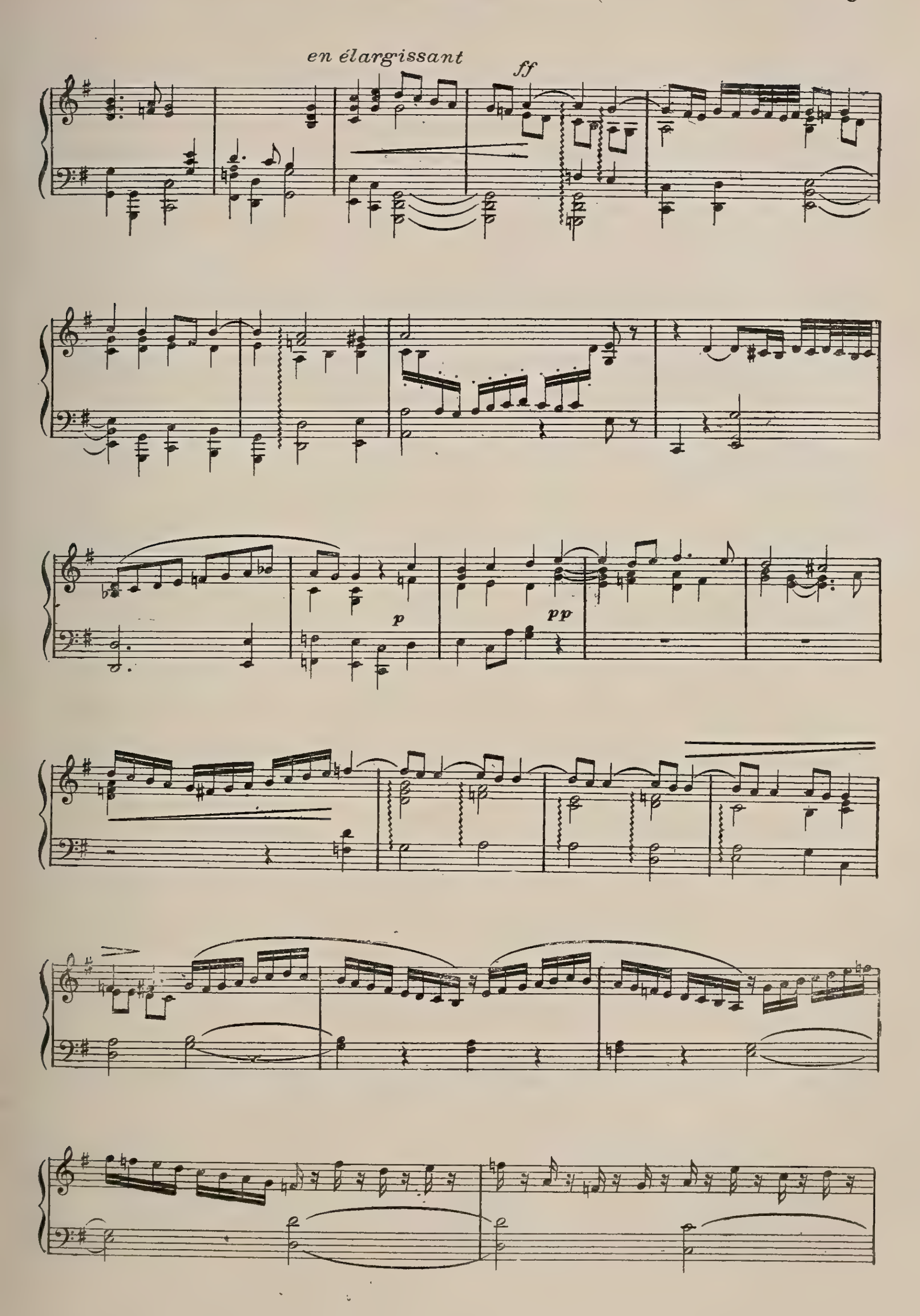
Nous avons suivi dans le déchiffrage de ces pièces différentes méthodes, également défendables et qu'on ne nous demandera pas d'exposer ici. Pour prévenir la critique, nous dirons seulement que nous ne prétendons pas donner une solution définitive à ce problème des transcriptions du luth, mais apporter une contribution à l'étude de ces questions et surtout rendre manifeste l'intérêt de cette musique oubliée.

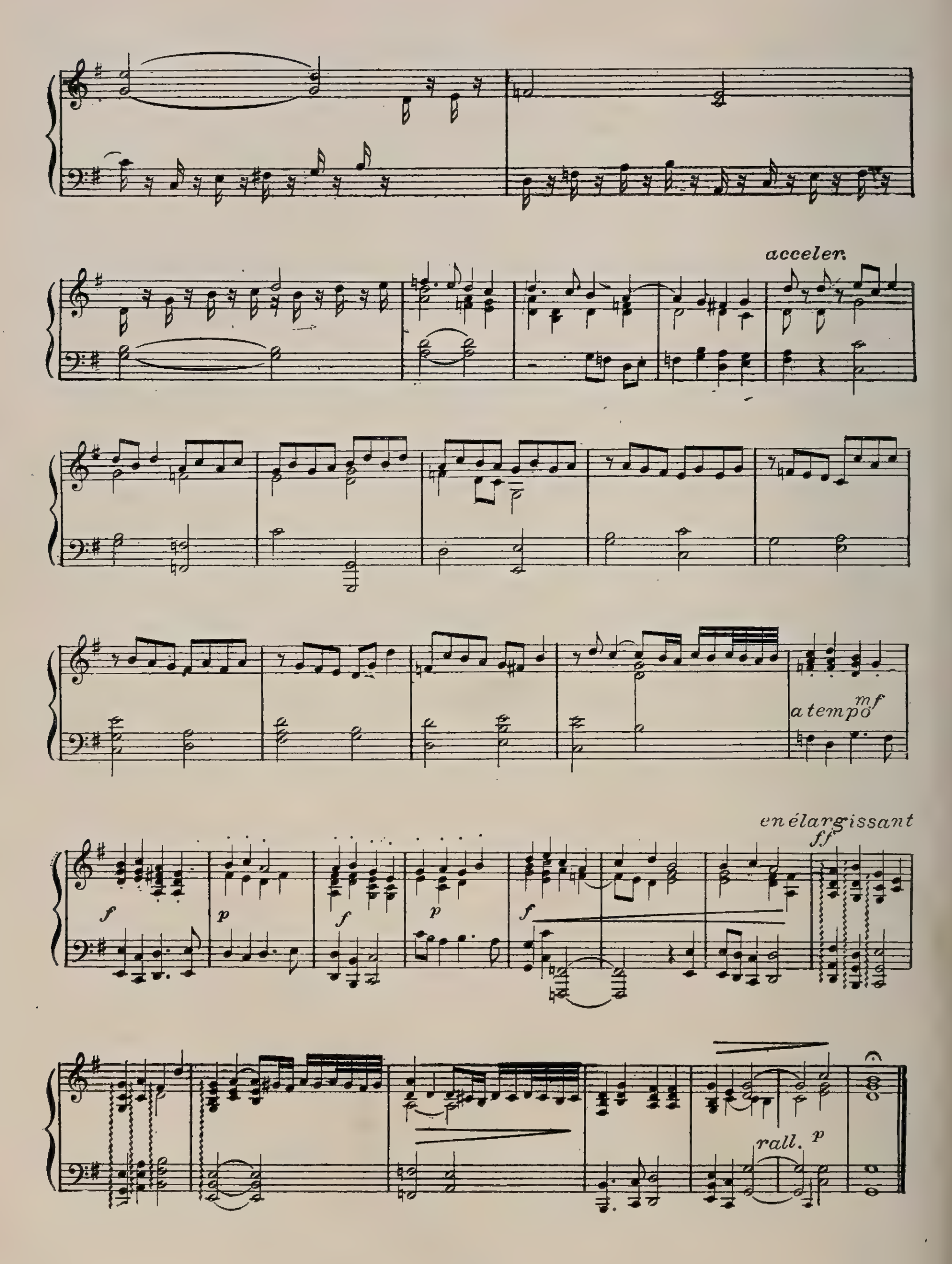
FANTASIA DI FRANCESCO DA MILANO.



(1) Plusieurs de ces pièces ont été jouées, les unes au clavecin, les autres au piano, par Mme C. Laloy-Babaïan, au concert de l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, le 6 février 1908.

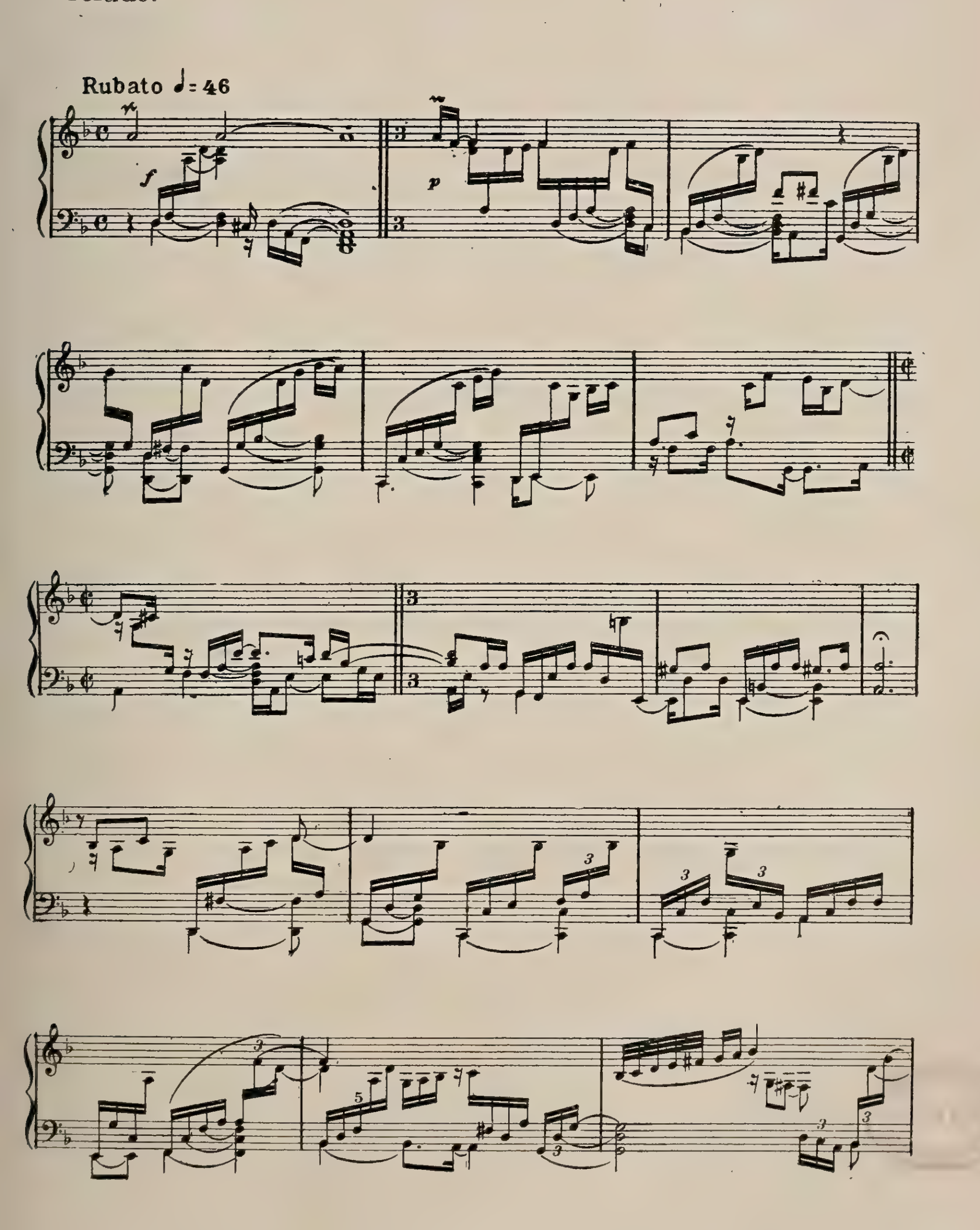

dim.
rall.
doux et chantant
p
f
string.
a tempo

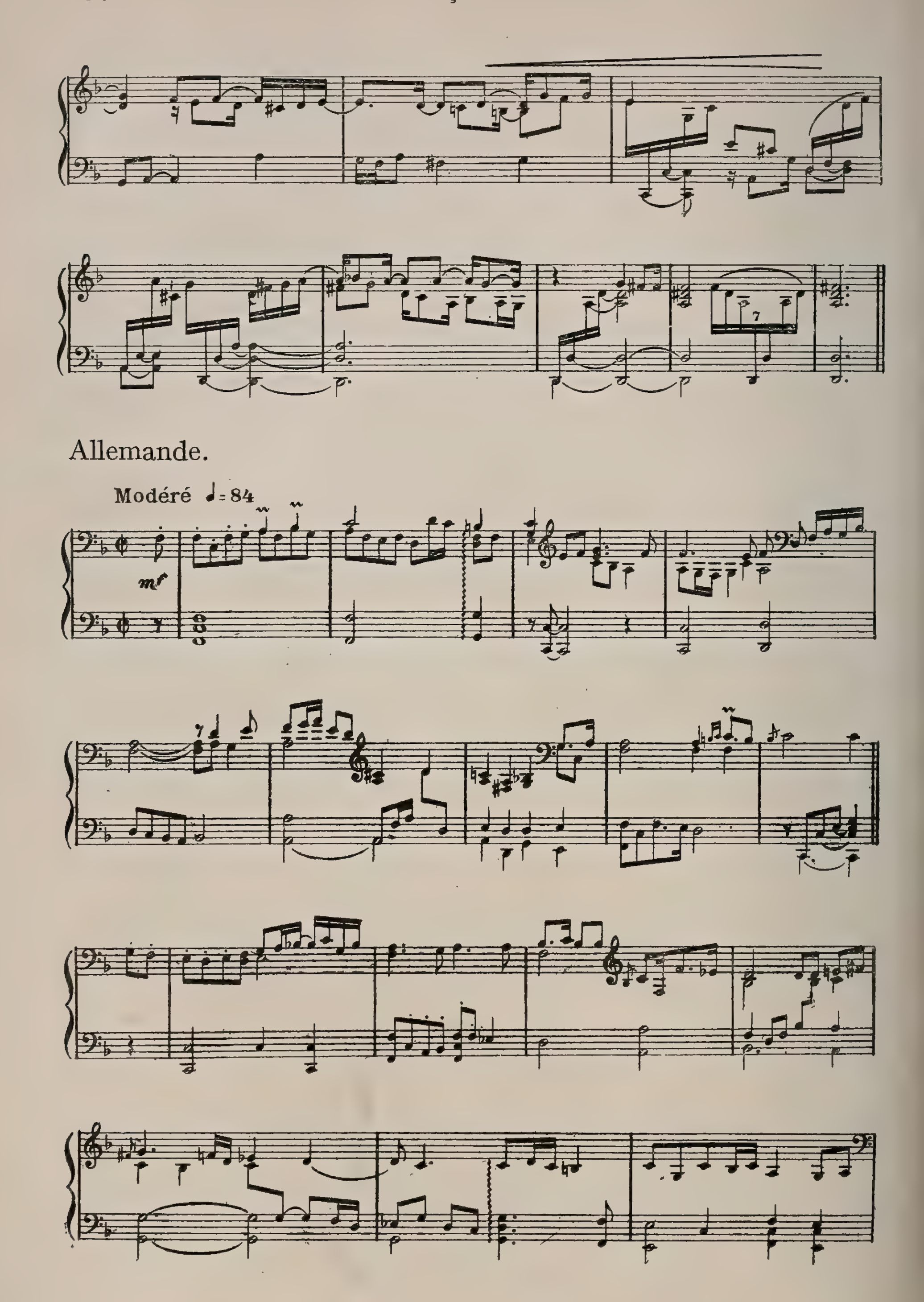

en élargissant
ff
p
pp

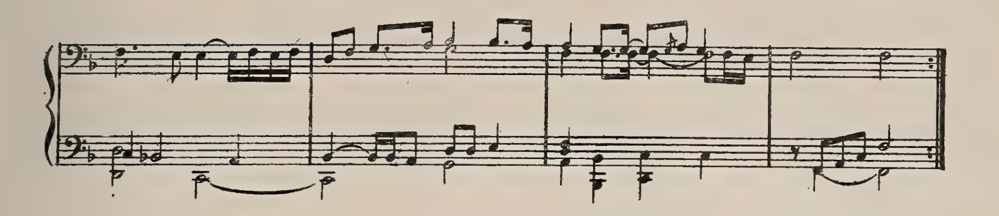

acceler.
a tempo
mf
en élargissant
ff
f
p
f
p
f
rall.
p

SUITE DE PINEL (XVIIe SIÈCLE).

Prélude.




Allemande.
Modéré ♩= 84
mf
7

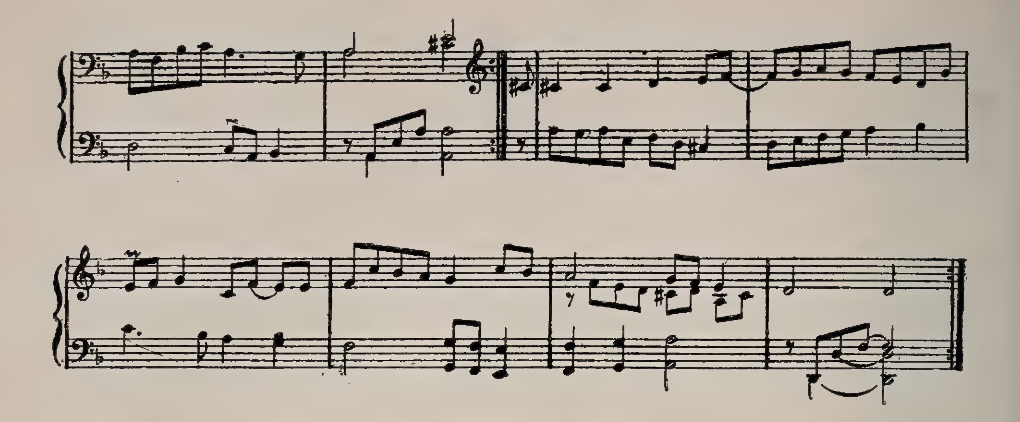


Courante.

Avec assurance ♩= 100

Gigue.

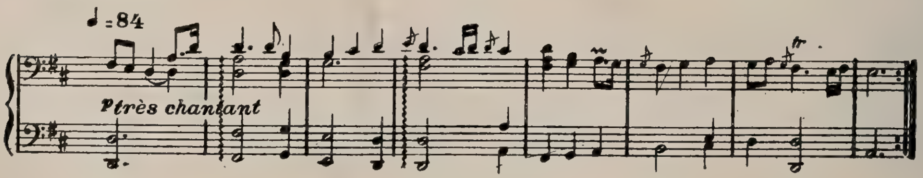


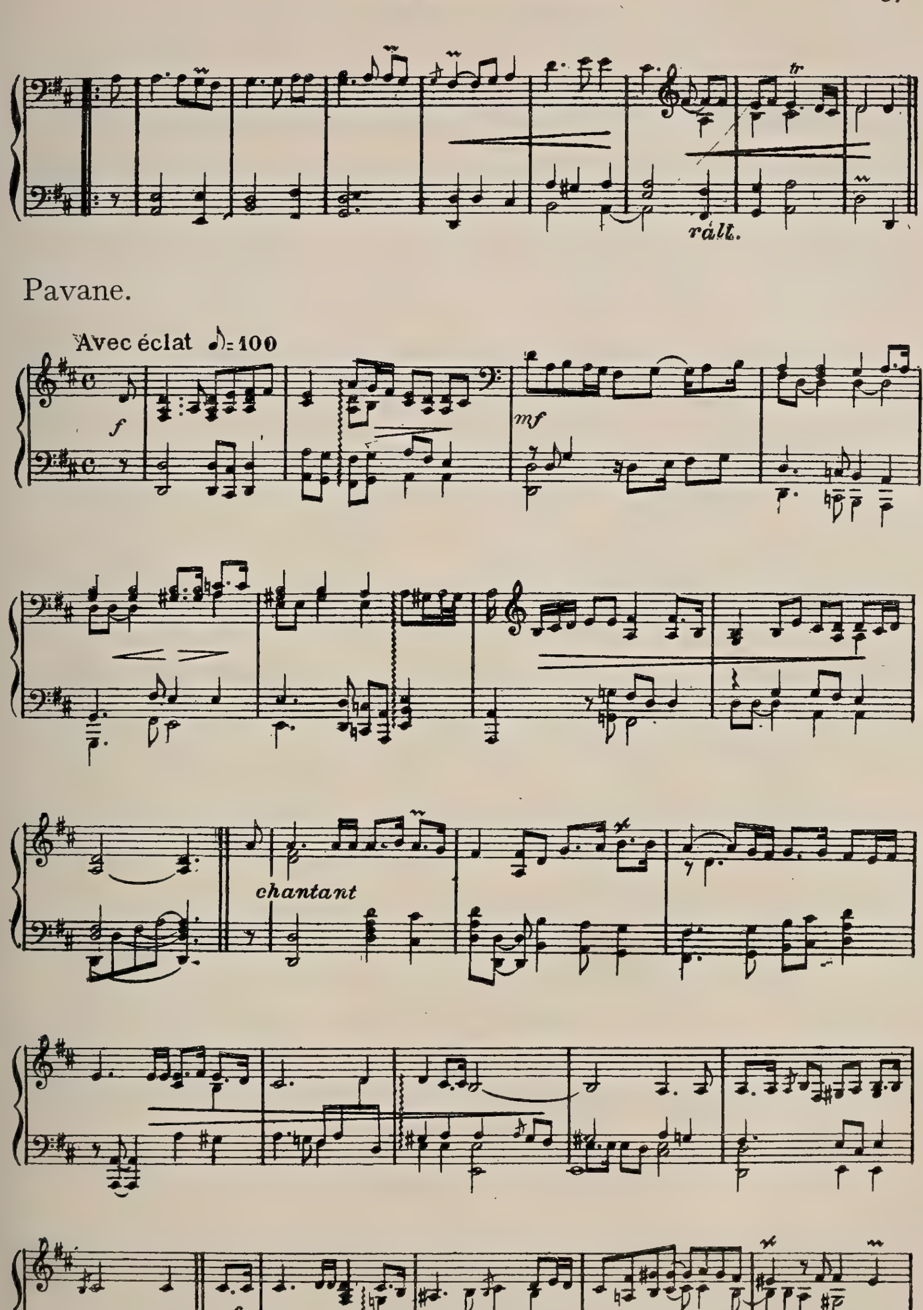


Gigue anglaise.

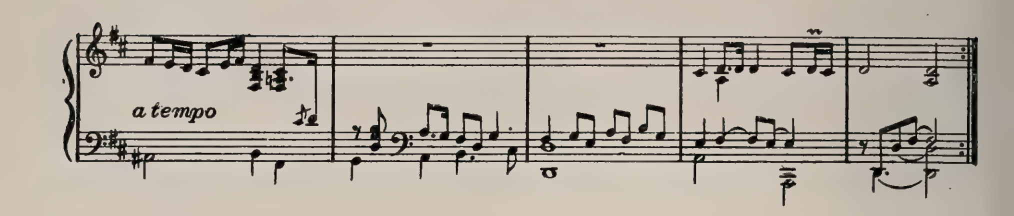
Vif 𝅗𝅥 = 120

Sarabande.





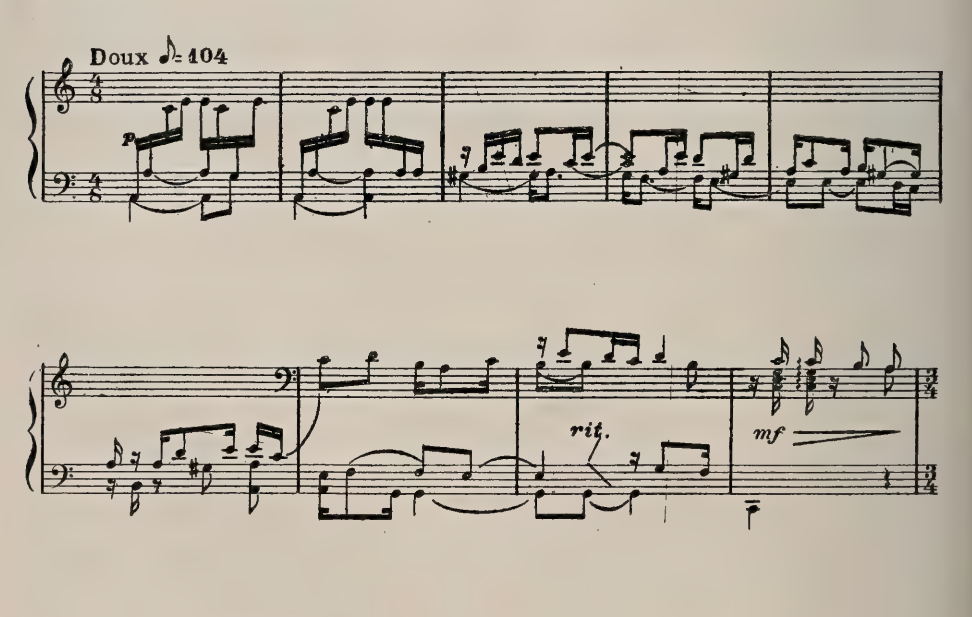
rall.
Pavane.
Avec éclat ♪=100
f
mf
chantant
mf
p
rall





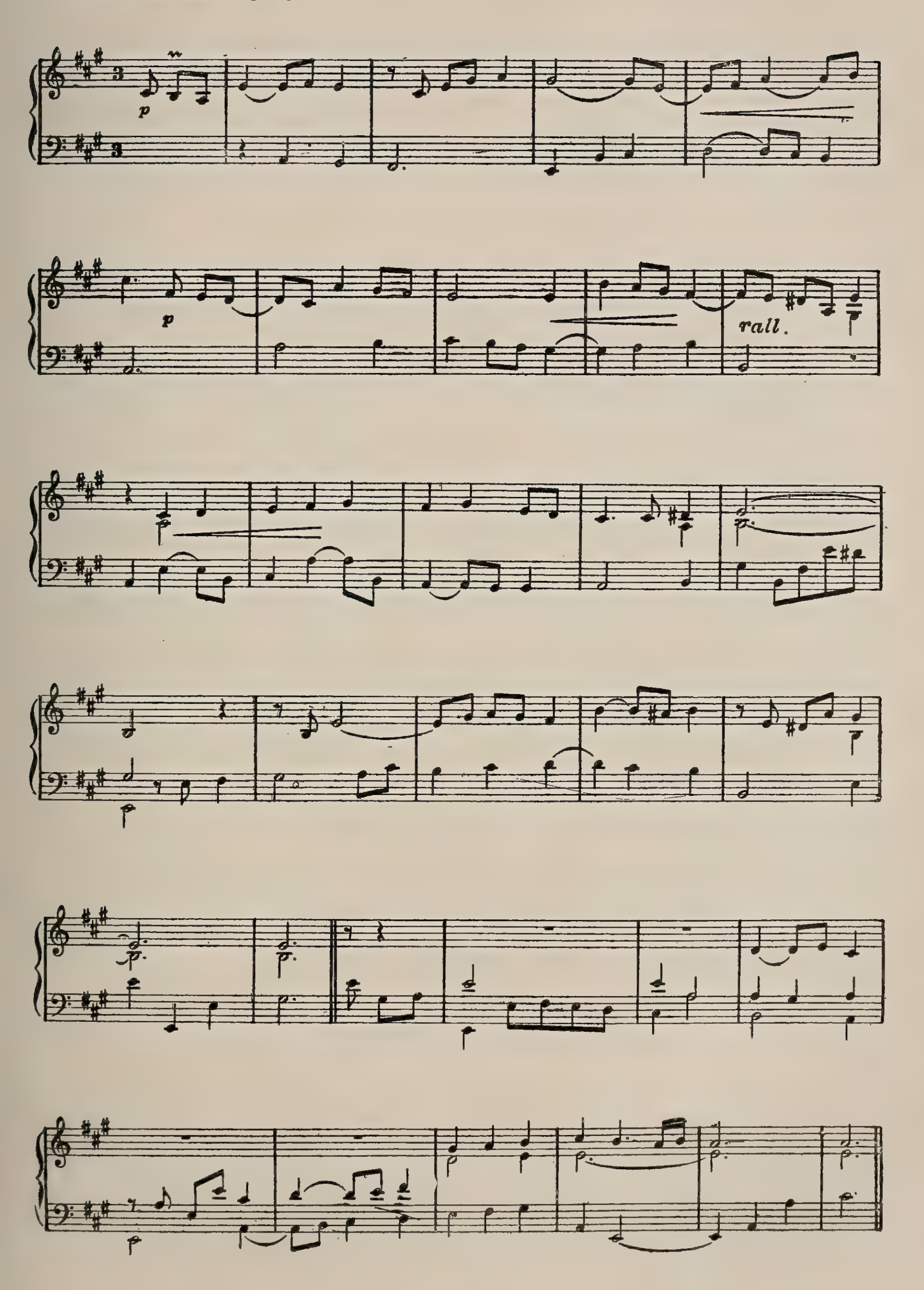
SUITE DE DIFFERENTS AUTEURS (XVIIe SIÈCLE).

Prélude de GAUTHIER.

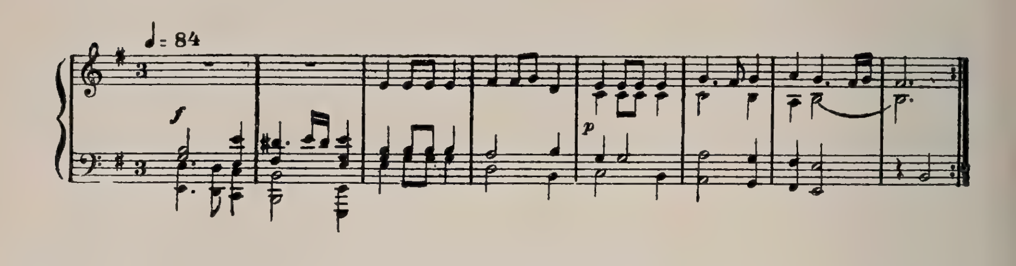




Courante de Dubut.

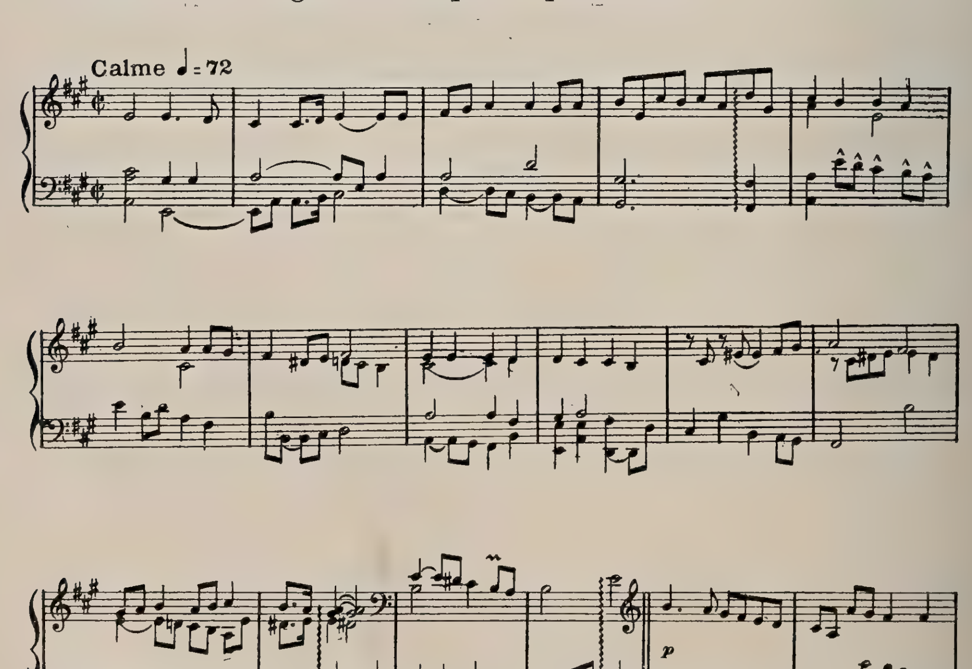


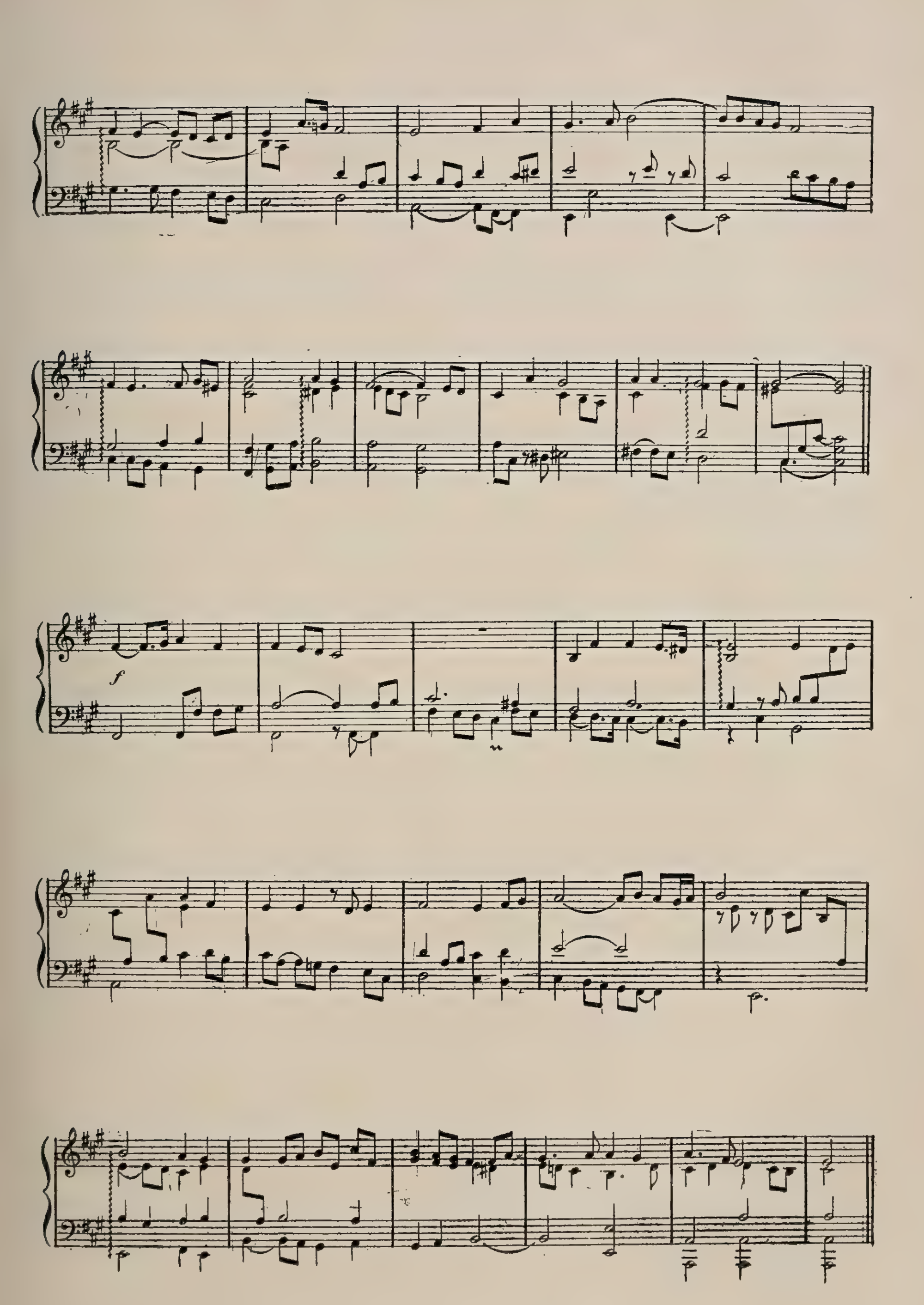
Sarabande de Gauthier.





Tombeau de l'organiste Raquette par Gauthier.




f

Prélude de Dubut.

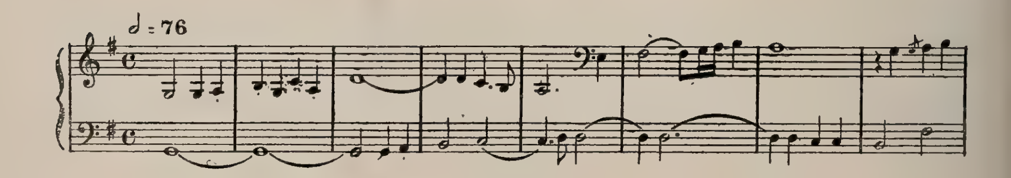


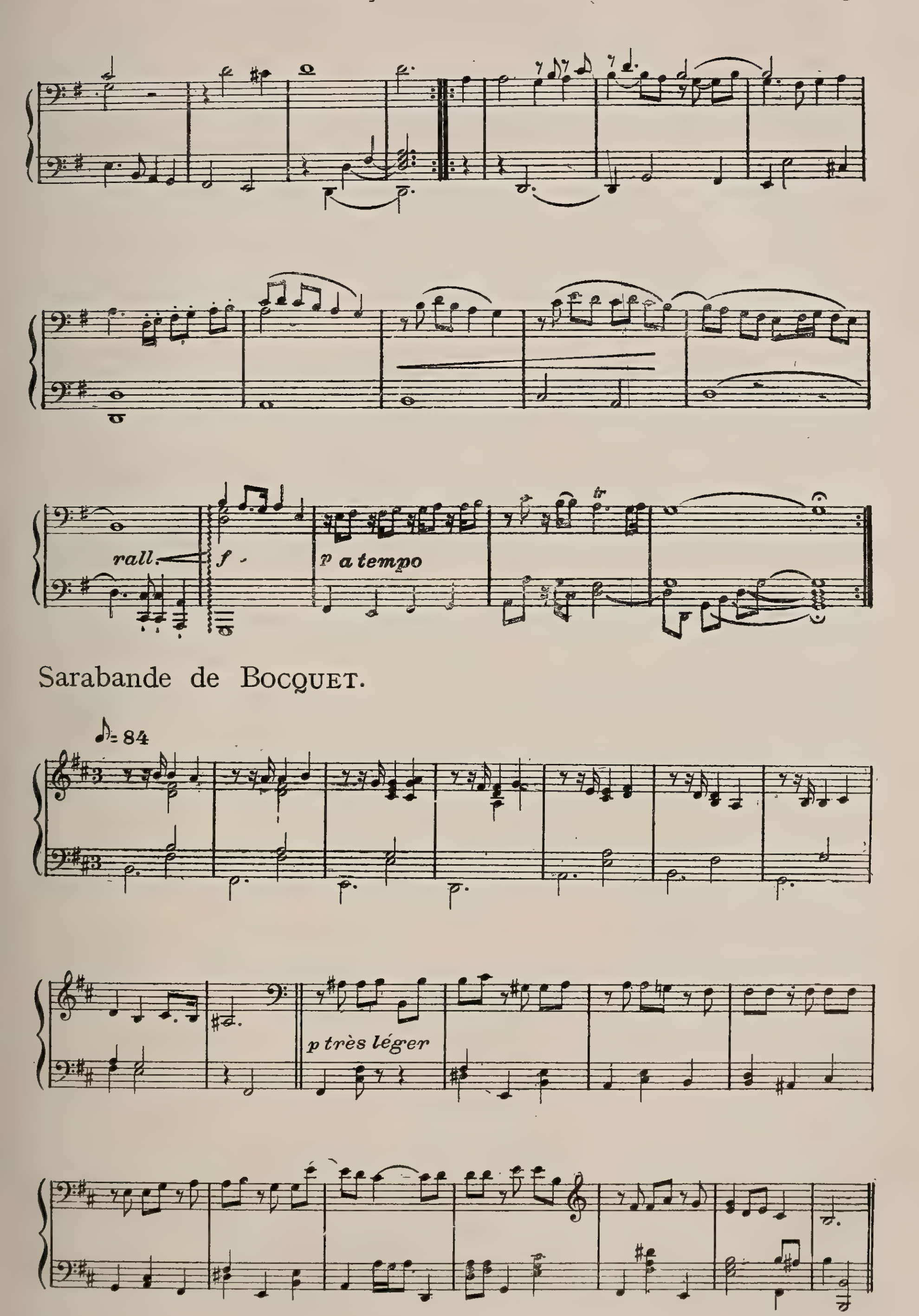






Allemande pour Angélique.





Sarabande de BOCQUET.

Allemande de Bocquet.

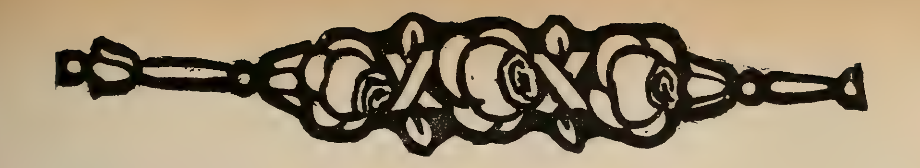
Large ♪ = 96

f

p

rall. pp





LE JOURNAL D'UNE CHANTEUSE ANNAMITE

(Extraits du journal d'une chanteuse de Hanoï, traduits de l'annamite, adaptés et annotés).

15e jour du 8e mois.

C'EST fête aujourd'hui, la fête des enfants, Têt-Nho! Alors que tous sont gais et se réjouissent, j'ai sujet d'être triste et de pleurer.

Pour vivre un peu ma peine, avoir un compagnon à mon cœur et servir d'exemple aux petites filles, je vais l'écrire toute entière. C'est un demi-soulagement que j'y trouverai.

Heureusement que mon père qui était Tu Tai (1) et peu sage m'a laissé assez de science, sinon beaucoup d'argent. Il voulait que sa fille fût digne d'être remarquée par le Roi et d'être prise par lui au nombre de ses femmes. Plût aux génies que cela fût arrivé ! Je serais enfermée aujourd'hui avec des compagnes qui sentent bon, s'ébattent pour leur plaisir à elles seules, et n'ont d'autre fatigue que les soins de leur beauté et une visite lointaine du maître.

Pourquoi mon père eut-il tant d'orgueil ? J'étais gentille, c'est vrai. J'avais le corps, les pieds et les mains petits, les seins mignons et droits, franchement ocrés vers le bout. Mon miroir de cuivre poli me montrait une figure ronde, toute rose sous le fard, où tout était petit et bien fait ; le front un peu étroit, sous les cheveux bleus (2), les sourcils noirs, les yeux luisants

(1) Bachelier

(2) Les Annamites emploient la même expression pour qualifier la couleur de l'herbe et du ciel : *sanh*, qui signifie à la fois bleu et vert. Le même mot sert encore à qualifier les cheveux et les plumes de corbeaux, sans doute à cause des reflets bleutés qu'ils accusent.

et bridés, violets au fond, les pommettes rondes, le nez un peu épais aux ailes, et la bouche mignonne, bien rouge, surtout quand j'ai chiqué du bétel ; j'ai les dents serrées, bien égales, semblables, sous leur vernis de laque noire, à autant de graines de cotonnier. Cela fait un joli collier. Les hommes aiment les femmes ainsi faites.

Ma mère était loin d'être aussi jolie. Elle avait un peu d'argent ; cela vaut mieux. C'est à la fête des Promis qu'elle rencontra mon père. Il n'était pas encore bachelier et n'avait pas d'orgueil. A échanger les couplets consacrés, ils se plurent, et leurs parents les marièrent de suite. J'ai bien souvent chanté ces couplets des jeunes gens, mais pour moi seule, car mon père n'a jamais voulu que j'aille à la fête. Il avait un peu d'orgueil pour lui et beaucoup d'orgueil de moi. Les génies ont dû en prendre ombrage ; c'est pourquoi ils se sont acharnés sur moi et m'ont rendue malheureuse. Ma mère fut bien des fois battue. A trente ans, c'était une vieille femme. Les soins de ses rizières, le port des fardeaux sur l'épaule lui avaient courbé l'échine, ridé la face et avachi les seins. Mais elle n'y tenait pas. Le jour où je serai comme elle — que les génies me protègent, ô ciel ! — je n'aurai plus qu'à mourir de faim ou me crever un œil et me faire sorcière. J'en connais que cela nourrit. Ou bien, j'irai de porte en porte avec les mendiants pourris de lèpre, quémander un fond de marmite de riz en chantant la complainte consacrée :

Con lai cac ông, con lai cac bà
Con lai cac thầy, con lai cac cô, con lai cac bà
O trong cua, o trong nhà
Ai cho con một nồi gao ?
Con lai cac ông, con lai cac bà (1).

Cette pensée me fait frissonner d'horreur. D'ailleurs, aujourd'hui, mes pensées ne peuvent qu'être tristes. Comment ferai-je pour amuser les hommes ce soir ? Ils verront que j'ai pleuré et s'en iront avec colère. Bah ! amusons-nous ! Je dirai à mes compagnes de les enivrer.

. . . .

(1) Je salue tous les hommes, je salue toutes les femmes.
Je salue tous les jeunes gens, je salue toutes les jeunes filles, je salue toutes les [femmes,
Dans les portes, dans les maisons.
Qui me donnera un fond de marmite de riz ?
Je salue tous les hommes, je salue toutes les femmes.

16e jour.

Pour la fête, la patronne a embelli et orné sa maison.

Sur la porte, elle a collé des conjurations contre les mauvais génies.

Quand on entre après avoir frappé et s'être fait reconnaître au guichet, on se trouve maintenant dans une grande salle aux murs tendus de cotonnade rouge française. Les colonnes de *lim* (1) sont peintes en rouge vif. A droite, est le grand lit de camp en bois laqué de vermillon, avec une natte neuve, où nous montons pour chanter et faire la danse des mains. Au-dessus du lit de camp est un baldaquin rectangulaire en soie chinoise carmin, brodée de dragons et d'ornements verts, avec des facettes de métal brillant et des paillettes de cuivre. Ce baldaquin, avec ses franges de soie verte, rouge, jaune et bleue fait très bien à la lumière. Comme le lit de camp sert à se reposer après les chants, la moustiquaire brune est relevée sur trois côtés, et, sur la face, est simplement écartée par des embrasses de métal blanc. Ainsi arrangé, il ressemble à un petit théâtre français. Les musiciens, c'est-à-dire, le vieux Shân avec sa guitare chinoise, Kim avec sa clarinette, et la vieille Thi Ba qui frappe des castagnettes sont assis à terre, sur une natte de bambou tressée, près du petit côté du lit de camp. On les voit très peu, mais ils font beaucoup de bruit.

A gauche, un grand banc le long du mur, pour les auditeurs, et, devant le banc, des tables longues en bois de track. Ce sont de vieilles, vieilles tables. Le bois en est bien noir et luisant. Elles sont très belles. Dans quelques jours, elles auront pas mal de taches d'alcool, de thé sucré et de pétrole. Pauvres belles tables ! elles ont ceci de commun avec nous que les contacts des étrangers les salissent et les rendent hideuses.

Au fond, le banc de la patronne et des chanteuses, plus petit, avec une table où se fait, dans des théières minuscules, comme le veut le vieil usage, le thé concentré qu'on étendra d'un peu d'eau. Sur cette table aussi, notre pipe à eau, en bois de track incrusté d'argent, que les auditeurs nous empruntent si souvent que nous ne pouvons guère nous en servir le soir. C'est une grande privation pour moi.

Au fond encore, un autre lit de camp, large pour trois, avec

(1) Sorte de chêne.

une grande moustiquaire brune, un fronton de soie chinoise brodée, une belle natte rouge et blanche, et des oreillers de fin rotin tressé, laqués de vermillon. Au milieu du lit, sur un plateau de bois noir incrusté d'argent, la fumerie d'opium. Elle est très jolie et attirera beaucoup de Français. Cela les amuse de toucher la pipe qui ressemble à une grande flûte en ivoire, de tourner et retourner les fourneaux de terre brune ou noire, luisants, d'ouvrir la boîte à opium en belle corne incrustée de nacre, et de rêver, aspirant à longs glou-glous la fumée, les yeux fixés sur la petite lampe d'argent, tandis que le patron, également couché, nettoie avec l'aiguille d'argent le trou des fourneaux, la plonge dans la boîte pour y prendre une goutte d'opium qui gonfle en crépitant à la flamme et, sous ses doigts habiles, prend, sur le plat du fourneau toutes les formes..... et tandis que nous chantons.

Bonheur, Félicité, Vie heureuse et moi, face à face, deux à deux, formons un très joli groupe. La maison est toujours pleine pour nous entendre et nous voir. Nos passes, mes couplets — car je chante seule et mes trois compagnes ne reprennent qu'au refrain — nos oppositions de mains, tout est réglé chaque après-midi par le vieux Nhân qui s'y connait. Aussi les hommes de la ville, quand ils délaissent leurs femmes et leurs enfants pour venir le soir au village des chanteurs, prennent-ils tous le chemin de notre porte qu'éclaire une grosse lanterne chinoise en colle de poisson. Les patronnes des autres maisons sont jalouses et cela finira par une bonne dénonciation. Elles feront écrire par un lettré que nos pratiques offensent les bonnes mœurs et violent les lois de Fou Tseu (1), et la police viendra chez nous pour y apprendre que chez elles on fait exactement la même chose, sinon pire, car elles ont aussi de petits garçons. Je voudrais empêcher cela que je ne le pourrais pas. Nous en supporterons toutes les conséquences : les hommes mariés n'aiment pas à être compromis dans ces sortes d'affaires, bien que la loi soit beaucoup moins stricte qu'autrefois où l'adultère était puni de mort.

En attendant, il faudra que je boive pour être gaie et que j'enivre les hommes. Quel métier ! O ma mère, si tu voyais ta fille aux bras des étrangers, rouge d'alcool de riz et chantant !

(1) Không Fou Tseu : Confucius.

17e jour.

J'ai eu un succès fou hier au soir. Je crois que c'est moi qui étais ivre. Je suis toute molle ce matin et l'eau fraîche n'a pas ses vertus habituelles.

Je vois cette nuit comme dans un nuage. Pourtant, je ne pouvais pas faire autrement. Il fallait être gaie. La patronne se serait fâchée et m'aurait chassée. Cela nuit à la réputation. Félicité me le disait avec raison hier soir : « Saoûle-toi d'alcool et d'opium, et tu les feras rire. Saoûle-les aussi, ils te laisseront tranquille ». Je n'aime pas cette fille, elle est grossière. C'est cependant une fille de mandarin comme moi. Son père était sous-préfet. Mais certaines natures se font trop bien au milieu qu'elles fréquentent.

Je préfère Bonheur ; elle est douce, bien qu'elle s'enivre chaque jour et s'abrutisse d'opium. Elle y cherche la consolation et c'est la misère qu'elle y trouve. Les cent pipes qu'elle fume lui coûtent une piastre ; aussi, chaque nuit, elle change d'amant. Elle prétend oublier et se consoler d'un homme avec les hommes, mais moi qui la connais bien, je suis sûre qu'elle n'y éprouve plus aucun plaisir et que chaque fois qu'un homme se couche auprès d'elle sur sa natte, elle n'a d'autre espoir que de nombreuses pipes d'opium au lendemain, ni d'autre désir que de l'abuser. Je préfèrerais mon sort au sien si je le pouvais.

Depuis mon divorce, je n'ai eu qu'un amant, et je ne l'ai jamais trompé malgré les apparences. Je le croyais riche. Il m'a fait longtemps la cour, puis, quand il m'a eu prise par ses promesses et sa douceur, on m'a dit qu'il était marié. Cela réduisait mes espérances. Il n'a que peu d'argent, mais jamais je n'ai ressenti de plaisir avec d'autres. Cela ne l'a pas empêché de me chercher une querelle absurde et de me quitter. Je n'étais pas assez complaisante. Il voulait que je lui procure une petite fille vierge. J'étais jalouse, j'ai refusé. Et puis, je ne suis pas encore assez vieille pour ce métier-là. Alors, pour m'humilier, il s'est adressé à cette jarre d'alcool qu'est Félicité et l'a eue tout de suite. C'était avant-hier dans la soirée. Il n'était pas venu au village depuis quatre jours au moins.

Quand il est arrivé, j'ai bien vu que tout était fini pour nous. Pendant nos chansons et nos danses de mains, il n'avait d'yeux que pour Félicité, et celle-ci, heureuse de me faire de la peine,

l'excitait encore. Il avait pris le petit tam-tam et le bâton, et, à chaque couplet de Félicité, il frappait avec rage sur le bois. J'avais tellement le cœur pour lui que chaque battement me faisait fermer les yeux. J'ai dû mal chanter, car Félicité s'est mise à rire, et lui, a donné un grand coup de son bâton sur la peau ; le son de cette désapprobation m'est entré jusqu'à l'âme. J'ai cru que j'allais tomber sous l'injure. Heureusement, il était pressé d'assurer son triomphe et d'achever ma honte. Il a appelé Félicité et ils ont bu ensemble.

Je ne me rappelle plus bien ensuite. J'avais un nuage de sang devant les yeux et tout sautait et tournait. J'entendais mal leurs phrases et leurs refrains qui me ridiculisaient. Pourtant, je ne pouvais rien dire. Il faut bien vivre. La patronne m'aurait chassée si j'avais fait du bruit. Je crois qu'un interprète m'a eue pour un peu d'argent et nous nous sommes disputés. Ces discussions-là sont permises. Je lui ai même pris son turban de soie violette pour compléter mon salaire. La patronne me l'a racheté pour quelques sous ; il valait bien deux ou trois piastres. Elle y a cinquante fois plus de bénéfice que moi. Mais n'est-ce pas dans l'ordre des choses ?

. . . .

18e jour.

Toute ma matinée s'est passée à pleurer, tandis que Félicité riait aux éclats et montrait ses dents ébréchées pour m'humilier encore. J'aurais voulu la tuer, mais personne n'aurait compris que cela fût possible entre nous. Il faut être honnête pour avoir le droit de tuer sa rivale ou son amant. J'ai pleuré..... puis, le soir, j'ai chanté la complainte de Thuy Kiêu. La pauvre fille s'est noyée pour ne pas être livrée à un autre que son Promis. La situation est si semblable à la mienne que je l'ai bien chantée et que mes mains étaient sorcières, car les auditeurs ont versé des larmes. Jamais je n'ai fait autant d'argent, ni enivré autant d'hommes que ce soir-là. Mon malheur fait la joie de la patronne, mais mon cœur se débat comme un poisson pris au filet. C'est très douloureux. Les nuits sont affreusement longues.

. . . .

19e jour.

Je ne crois plus à la parole des hommes ; les deux que j'ai connus m'ont trompée. J'aurais été satisfaite de vivre tranquille.

Il y a seulement un an, je n'avais pas d'autre rêve. Si j'avais eu un enfant, cela aurait adouci mon caractère, mais comment espérer un enfant avec un mari de treize ans ?

J'ai été mariée cinq ans ; j'ai vingt ans et mon ancien mari quatorze. Et ce sont mes parents qui ont arrangé cela. Les Annamites se marient trop jeunes, les Français trop vieux.

Le jour de mon mariage, on a mis à mon mari pour la première fois un pantalon fermé. Jusque-là, il n'avait porté que la culotte ouverte paı derrière qu'ont tous les enfants. Il s'est cru un homme. Quand on nous a séparés, le soir, il a crié comme un furieux et a montré toute la laideur de son caractère. Sa mère pleurait des injures qu'il lui avait dites ; mais elle est aussi mauvaise que lui.

Pendant cinq ans, j'ai été leur domestique. Ils m'avaient mise au commerce du bétel et du sel malgré la promesse faite à mon père. Le matin, il me fallait me lever avant tout le monde, ouvrir la boutique, la balayer, recevoir les clients, faire cuire le riz pour mon mari et pour sa mère. Me voyant si mignonne et pas méchante, tous les voisins m'aimaient et me prévenaient quand un campagnard glissait, en cachette, quelques morceaux de noix d'arec dans sa ceinture. J'ai toujours trouvé moyen de me les faire rendre sans le secours de la police qui n'agit que contre les grands criminels ou pour ceux qui, eu quelque sorte, la paient.

J'arrêtais mes voleurs avant qu'ils aient pu faire deux pas :

« Voyons, père, achète-moi quelque chose.

« Je n'ai besoin de rien, ma fille. »

« Plus besoin, veux-tu dire... Et où sera mon bénéfice si tu ne m'achètes rien ? Je suis sûre que tu as de belles barres d'argent dans ta ceinture ».

« Dans ma ceinture !... Des barres d'argent !... pas plus ici que chez moi... La récolte est si maigre ! »

« Je parie que si ! Laisse-moi voir ! »

Bon gré mal gré, il fallait bien qu'ils fissent voir ; je riais, et je rentrais en possession de mes quartiers de noix. J'y trouvais rarement des sottises par-dessus le marché. D'ailleurs, je les évitais. Et mes hommes revenaient, sans honte, trouvant la chose naturelle, m'achetaient, en guettant du coin de l'œil une autre occasion de me voler. Nous restions bons amis, c'est ainsi qu'on fait des clients.

Les seuls bons moments de la journée étaient ceux où mon mari, My, allait à l'école française, alors, je n'avais affaire qu'à sa mère. Mais dès qu'il était revenu, les plaisanteries méchantes pleuvaient dru; souvent aussi, les coups. J'eus à supporter de lui plus d'une fois des « an va ». C'est une vilaine coutume paysanne que la ville a abandonnée. Il se griffait la figure dans un coin où il m'avait appelée et disait que c'était moi. Dans ces occasions, sa mère et lui me battaient.

Pourtant le commerce prospérait. Chaque jour mes comptes étaient en augmentation. Je vendais jusqu'à deux cents piastres de sel et de bétel par mois. Cela représente des milliers d'acheteurs. Nous avions pris la clientèle de plusieurs voisines qui ne m'en voulaient pas trop. Ma belle-mère et son fils s'enorgueillissaient et me bafouaient devant tous, comme si leur fortune ne m'était pas due. Je me consolais en chantant de vieilles chansons. J'avais la voix pour chanter, et souvent, je pensais que, si je venais à divorcer, je pourrais me faire chanteuse et avoir du succès. Je ne savais pas encore ce que c'était !

Mais tout doit finir, même les pires choses. Un jour qu'ils m'avaient fait trop mal, je partis et me réfugiai chez une amie. Un avocat français m'y rencontra et demanda pour moi le divorce. Mon mari fut condamné et dut me payer cinq cents piastres pour mon salaire. Cet avocat était vieux et rusé ; je devins sa maîtresse, car les interprètes m'effrayaient. Quand sa femme revint, je le quittai. C'est alors que la patronne qui me guettait me prit dans ses filets. C'était fatal, et, après avoir longtemps chanté pour me distraire, je chantai pour amuser les autres. Ce ne sont pas les mêmes chansons.

10e jour.

J'ai dû aller au marché acheter de la citronnelle. J'avais les cheveux tout poissés par les mains sales d'alcool et de graisse. La citronnelle nettoie fort bien et elle sent bon.

En chemin, je me suis amusée à écouter les cris de la rue. Il est curieux de voir combien ils ressemblent à nos chansons. Je crois d'ailleurs qu'ils sont chantés. Quand je chante, je m'efforce d'attirer l'attention en suivant très exactement la tradition, et je suis satisfaite lorsqu'on dit : « Elle seule peut chanter ainsi ». Pour les marchands, il doit en être de même, et il n'y a

pas besoin d'habiter longtemps un quartier pour les distinguer à la qualité de leurs cris.

J'ai aussi vu des mendiants. L'un d'eux a profité de la venue des Français pour se composer une complainte. Il chantonne : « *Fini cai mat, malat cai boum, không co tiou ; ô cap'taiu euil ! môt-sou !* » (1) C'est un signe des temps. Jamais autrefois un homme n'aurait osé une telle profanation. Maintenant, on se croit tout permis et on n'a plus de respect de rien, même de la parole donnée. C'est très malheureux. Il est vrai qu'on a supprimé les punitions pour ces sortes de crimes, aussi le culte des ancêtres et le respect de leurs lois s'en va. Les interprètes qui ont étudié dans des livres français appellent cela le progrès... C'est peut-être le progrès, chose nouvelle, mot nouveau, et j'aurais sans doute tort de m'en plaindre. A la réflexion, il me semble bien qu'il m'a touchée, moi aussi, le progrès, et j'agis souvent comme ma mère n'eût pas osé.

Le hasard, ou quelque génie pour m'avertir, m'a conduite vers un orchestre d'aveugles ; j'ai envié ces gens-là. Il y avait autour d'eux des Français et des Françaises qui, pris de pitié, leur ont donné même des pièces blanches. Des boys bien vêtus, car ils volent beaucoup leurs patrons, jetaient avec force de gros sous dans la sébille afin d'exprimer leur contentement et de se faire remarquer des femmes. J'ai laissé tomber quelques sapèques sur leur natte sale et trouée, bien que j'aie vu, à cause de ma grande habitude, que la bonne moitié des musiciens n'étaient pas plus aveugles que moi. Ils le sont par profession. Ces orchestres se recrutent dans quelques familles seulement des gros villages ou des cantons. Tous n'y peuvent naître aveugles ou le devenir.

Le chef, plus sale et déchiré que les autres, se tenait debout et chantait des couplets contre les Français. Les boys reprenaient les refrains en chœur... et les Français riaient, car ils ne comprenaient pas. S'ils avaient compris, ils nous auraient méprisés. On nous croit un peuple spirituel et nos chansons sont bêtes ou grossières.

Il y avait là les vieux instruments annamites. On les abandonnera à cause de leurs imperfections. J'ai entendu dire qu'on

(1) Finis les yeux, malade le ventre, n'ai plus de riz, ô, capitaine, écoutez, un sou !

a fondé à Hanoï une Société philharmonique annamite. Les jeunes gens y apprennent à se servir des instruments français, et, naturellement, ce sont des « musiques françaises » qu'ils jouent. Mes musiciens aveugles jouaient du monocorde que j'aime mieux que le violon. Il a un son plus doux. Un très jeune soufflait dans une clarinette à large ouverture ; un autre qui s'était assis sur une caisse, à la mode nouvelle, s'efforçait de suivre la tradition sur sa flûte. La vieille patronne frappait à la fois sur un petit tam-tam et un mô de bois. Mais tous n'étaient pas d'accord. Ils essayaient de faire comme les Français et de jouer à plusieurs parties. Les Annamites de savent pas. Ils n'ont pas encore l'oreille pour cela. Aussi ce qu'ils jouaient était-il affreux. Je n'ai jamais rien entendu de pareil. Ce n'est plus de la musique ni du chant. Les âmes de ces gens-là iront dans des corps de singes quand ils mourront. Alors ils passeront leur vie à hurler dans les forêts et à frapper des bâtons sur des noix de coco creuses. Ces bruits réjouiront leurs oreilles, puisqu'ils peuvent supporter le tapage qu'ils font aujourd'hui et en paraître fiers.

Cependant, mon père m'a fait apprendre les noms des cinq différents sons et les caractères qui les représentent. Un peu d'étude et d'application conduisent vite à savoir les reconnaître et les tirer des instruments. La tradition est sévère : on ne peut être bon musicien si on ne la possède et si on ne suit le rituel des chants. Autrefois, cela s'enseignait de père en fils et la musique faisait partie des connaissances exigées dans les examens. Mais aujourd'hui, de même qu'on ne sait plus écrire en vers, on ignore l'art si difficile de Du Ba Nha (1), et les esprits un peu délicats sont blessés des grossièretés qui remplacent ses finesses. Un goût nouveau nous vient de l'Ouest, et le mélange avec l'ancien choque les âmes des vrais Annamites. Que les génies nous protègent ! Si nous oublions les vieilles coutumes, apprenons vite les nouvelles, sans quoi notre génération sera toute semblable aux Moïs (2) des montagnes.

(1) Du Ba Nha. L'inventeur de la musique selon les Annamites. La légende de ce personnage de la mythologie extrême-orientale vaudrait d'être contée. Elle a autant de saveur et d'attrait moral que la légende grecque d'Orphée, ces deux personnages déployant les mêmes vertus et pratiquant au même degré le culte de l'amitié.

(2) Peuplades sauvages qui habitent le nord de la Cochinchine et l'Est de l'Annam.

A tout hasard j'ai lié connaissance avec le chef d'orchestre. Quelques tasses d'alcool de riz et quelques pipes : quatre « *cents* » (1), y ont suffi. Cela pourra me servir un jour si la destinée continue à m'être contraire. Je suis forcée de prévoir cela, car je pleure chaque jour et les pleurs vieillissent les femmes. Alors, je serai comme eux une aveugle qui y verra et criera des chansons obscènes pour faire rire le peuple et lui prendre ses gros sous. Mais les hommes me regarderont avec mépris et ne me feront plus la cour.

Ces réflexions ont augmenté ma tristesse. J'ai payé la citronnelle douze cents le *cân* (2). Ma mère, il y a six ans seulement, la payait quarante fois moins. C'est encore le progrès. Le besoin d'argent augmente notre nécessité de plaisir, et le contraire est aussi vrai. Mes petits achats ont vidé ma ceinture. Il faudra que je sois jolie et que je chante bien ce soir. Je n'en ai guère envie.

22e jour.

Hier, nous avons été louées par le Kinh Luoc pour chanter à un grand dîner. Il recevait des mandarins français. Jamais je n'étais entrée dans sa maison. Elle est construite à la française, en briques, avec un toit de tuiles rouges. L'intérieur est merveilleux. Partout, de vieux meubles en bois de track noir incrustés de nacre et d'ivoire, des laques dont nos artisans ont perdu le secret, des cuivres niellés qu'on ne fabriquait autrefois qu'à Bac-Ninh et qu'on fait, maintenant, en beaucoup de villes, mais moins bien.

Pendant tout le repas qui fut servi dans de la vaiselle d'argent à l'annamite et à la française, nous avons chanté pour amuser les convives. Le vieux Nhân nous accompagnait sur sa guitare chinoise. Il y est très fort et je l'aime bien, car il connaît vraiment le rituel de nos chants. Aucun autre ne pourrait me le remplacer. Puis il sait mes malheurs et souvent m'a consolée. Il voit qu'il n'y a pas de ma faute et me plaint au lieu de m'insulter et de se moquer de moi. Les autres sont moins polis que lui. On dirait que je leur appartiens ou qu'ils ont des droits sur moi ? Pourtant je leur parle à peine, mais ce sont des hommes et les hommes sont fous d'orgueil.

(1) Environ 10 centimes.
(2) Livre annamite ; elle vaut 400 grammes environ.

Pour m'engager à bien chanter, la patronne a promis de m'augmenter. Elle me donnera sept piastres par mois (1) au lieu de six, et la nourriture en plus. Cette générosité lui vient de celle du Kinh Luoc (2) qui a donné vingt piastres pour la soirée.

Quand on servit le café, les Français nous firent venir près d'eux et nous forcèrent à boire. Celui qui m'avait retenue parlait fort bien l'annamite ; cela m'a fait plaisir. Il m'a beaucoup caressée, m'a causé d'une voix douce, et voulait m'engager pour être sa maîtresse. Il me proposait trente piastres par mois. C'est quatre fois plus que mon métier ne me rapporte, mais je n'ai pas accepté. J'ai prétendu que cela ne se pouvait ainsi, tout de suite, qu'il fallait attendre et faire connaissance. Je lui ai promis d'aller chez lui demain, puis, j'ai bu plus que d'habitude. Cela a dû me faire mal.

Nous sommes partis au moment où la troupe de théâtre a joué une pièce annamite : le Dao Phi Phuong. C'était forcé. C'est la pièce que comprennent le mieux les étrangers : c'est aussi la moins bonne.

J'avais la tête toute troublée. Il me semblait que ma vie allait changer, que des puissances invisibles me guettaient. On a souvent cette impression, surtout quand on se réveille brusquement. Alors, on croit voir des fantômes s'agiter dans l'obscurité, on se frotte les yeux, on les ouvre plus grands qu'on ne peut, et plus on les ouvre, moins on voit. C'est que les fantômes s'en vont quand on les regarde. Ils veulent bien nous tourmenter, mais ne veulent pas être vus. Il serait trop facile de les conjurer si on les reconnaissait. Le doute où ils nous laissent nous fait leur proie chaque fois qu'ils s'ennuient et veulent se distraire de notre effroi.

En me retrouvant seule dans la nuit, j'ai eu une peur si grande que j'ai dû m'asseoir sur le bord du trottoir. Les fantômes étaient là, dans l'air, autour de moi. Il me semblait qu'ils se tenaient la main et tournaient. J'ai posé mon front sur mes genoux et me suis cachée les yeux avec ma robe. Cela m'a rendu un peu de courage.

(1) La piastre vaut en ce moment 2 fr. 90. Elle oscille, suivant le cours de l'argent entre 1 fr. 90 et 3 francs.

(2) Vice-roi du Tonkin. Cette fonction, supprimée par M. Doumer était conférée à un mandarin reçu premier aux examens suprêmes des docteurs : Tien Sy. Le Vice-roi portait également le titre de Van Minh et *Colonne de l'Empire*.

J'étais tout près d'une *Bà Côt* (1) qui ne me connaissait pas. Je suis allée chez elle. J'ai frappé longtemps. Enfin, la porte s'est ouverte. La sorcière était toute seule. Elle m'a fait asseoir. Je lui ai demandé de me dire le passé, le présent et l'avenir.

Tout aveugle qu'elle est, elle est allée seule à son autel de Bouddha, s'est couvert la tête avec un voile rouge, et a récité les prières habituelles des sorcières. Ces prières sont étranges. Elles ne ressemblent en rien à celles de nos prêtres. On prétend qu'elles viennent de bien, bien loin, et que les sorciers et les sorcières les connaissaient bien avant la venue du Bouddha sur la terre.

La Bà-Côt m'a fait tirer trois baguettes parfumées parmi beaucoup d'autres dans une boîte. Elle les a brûlées, la tête toujours couverte de son voile rouge. Les baguettes sentaient très fort ; leur odeur âcre me vidait la tête ; mes yeux pleuraient et mes oreilles chantaient comme une troupe de grillons.

Enfin, très bas, la sorcière m'a dit ce qu'elle voyait de ma vie :

« Ce qui a été, ce qui est, ce qui sera. Nguyen thi Sen, ta famille fut riche et tu ne l'es plus. Ton père t'a fait plus savante que lui ; cela ne t'a guère servi qu'à te donner de la fierté. La vie de ta mère t'a semblé indigne de toi. Es-tu mieux, maintenant, chanteuse ? Tu as pensé qu'un jour tu pourrais faire comme moi, aussi tu es venue me voir. Peut-être. Paye et rappelle-toi. Avant que le moment n'arrive, tu riras encore et pleureras beaucoup, car ton cœur ira d'amour en amour jusqu'à la connaissance parfaite..... »

Elle m'a dit bien d'autres choses encore, mais je tremblais tellement de crainte que je les ai oubliées. Tout cela est terrible et doit être vrai. Ainsi, il est clair que je souffrirai beaucoup.

Je l'ai payée et je me suis enfuie chez moi où j'ai pleuré jusqu'au jour.

29e jour.

Félicité est furieuse de mon augmentation. Elle a demandé à la patronne de l'augmenter elle aussi. La patronne a refusé. Alors, Félicité s'est mise en colère, l'a insultée avec des injures abominables et l'a menacée de partir. Elle s'est vu donner la

(1) Sorcière aveugle.

permission en un seul mot : «*Di* (1) ». Elle croyait qu'on allait la retenir ; elle est restée toute saisie, s'est mise à pleurer et a supplié pour qu'on la garde.

J'ai entendu tout cela et j'en ai été très satisfaite. Cela me venge sans fatigue ni tracas.

. . . .

Je crois que je ferais bien de déchirer ce cahier. Ce que j'y conte n'intéresse que moi. Ce serait facile ; le papier en est si mince qu'il est presque transparent. Mais maintenant c'est un compagnon dont je ne puis me passer .

La patronne nous a payé hier notre demi-mois. Avec mes gains à moi, puisque je ne paie plus ma nourriture au patron, il me restera quelques piastres. Jamais je n'ai été aussi riche ni aussi triste.

Je suis seule. Il me faut un ami. J'en vois bien un chaque soir qui ne prend personne. Il est bien habillé de vêtements de soie et porte des chaussettes brodées et des souliers jaunes à la française. Cela lui donne tout à fait grand air, surtout quand comme les Français, il applaudit avec sa canne. Il est très beau et doit être très fier. J'attendrai encore quelques jours, car je ne suis pas assez riche pour être sûre de l'avoir. Puis, je ne dois pas paraître le désirer. Il faut que je le prenne sans qu'il s'en doute, bien qu'il semble très intelligent. Ce sera difficile. Mais je ne suis pas bête non plus, et ce n'est pas la cervelle d'un chien que ma mère m'a mise dans la tête. S'il est rusé, je le serai.

Hier, il m'a beaucoup regardée; moi, à peine. J'avais déjà mon idée et je n'ai chanté que pour lui. Il m'a semblé que les approbations des autres lui étaient désagréables. Il faudra que ce soir je me fasse plus belle encore. Je mettrai les cinq mille perles d'or de mon collier et tous mes bracelets ciselés. Aucune autre, même Félicité, n'en a autant que moi.

J'aurais cependant bien voulu en avoir dix-sept. Ce nombre m'est cher, avec la pente actuelle de mon esprit, je crois bien que mes seize bracelets ne dureront pas longtemps. Me voilà amoureuse. Si je joue encore, je ferai des bêtises et je perdrai. Pourquoi ai-je repoussé le Français qui est venu nous entendre hier ? J'ai eu tort. Si Lui n'avait pas été là, j'aurais agi autrement. A-t-il compris que c'était pour me garder aux nôtres et

(1) Va.

surtout à lui ? Je n'ai pu le savoir, car, à ce moment, il tournait la tête. La patronne n'était pas contente. Elle y a perdu un beau billet de cinq piastres qu'elle s'arrangera de façon à me faire payer. C'est notre sort. Nous sommes soumises à tous, même moi qui suis la meilleure chanteuse du village. Toute la ville le sait, aussi le Kinh Luoc nous a choisies. Elle a l'air de l'ignorer et de s'attribuer, à elle et au *ba quan* (1) la réputation de la maison. Si M. Sept (2) supprime les jeux comme il en est question, elle sera bien forcée de s'apercevoir des choses.

Je veux pouvoir choisir ceux qui me plaisent et refuser ceux qui ne me plaisent pas. C'est la seule liberté qui me reste. Je ne l'abandonnerai pas.

1er jour du 9e mois.

Il s'appelle Thông. Un camarade venu hier avec lui a dit son nom. Il en a semblé contrarié et n'a pas répondu. Je ne connais pas encore le son de sa voix.

Pourquoi et pour qui vient-il ici ? J'ai tout lieu de croire que c'est pour moi. Cette pensée cependant m'inquiète un peu.

J'ai encore causé et bu avec d'autres. Sa figure est devenue toute rouge et il a demandé à Bonheur de lui servir de l'alcool. Bonheur le guette aussi, je l'ai bien vu, mais elle est trop laide. Je n'ai aucune crainte de ce côté. Non, ma pauvre Bonheur, tu es trop jaune et trop grossière pour rivaliser avec Lotus.

Hier, la comparaison était facile. J'avais mis mon turban de soie violette, mes seins pointaient sous le cache-sein de pourpre. Cinq robes de soie chatoyaient sur mon corps mince : l'une orange, puis bleue, puis rouge, puis jaune, puis verte en broderie chinoise ; elles laissaient apercevoir ma longue ceinture de soie verte dont les franges tombaient sur mon pantalon de soie noire à broderies. J'avais, pour la fête du riz en fleur, teint mes paumes, mes ongles et mes talons d'ocre rouge. Sous le fard, mes joues semblaient toutes roses, et je ne puis dire qui brillait le plus de mon collier en perles d'or, de mes bracelets ciselés ou de mes yeux. J'étais satisfaite d'être plus belle que Félicité.

Jamais je n'avais eu autant la voix pour chanter. Thông

(1) Ou le jeu des quatre sapèques.

(2) Le gouverneur général — porterait, dans l'ordre hiérarchique, en uniforme, sept galons.

m'écoutait. Sa rougeur surtout m'a fait plaisir : elle était un aveu. Elle me rappelait la chanson des repiqueuses de Hué. Je l'ai murmurée en buvant, cette chanson. Il s'est tourné si brusquement vers moi qu'il a renversé sa tasse d'alcool sur le plateau incrusté. Félicité qui l'a vu était furieuse. J'étais, moi, bien contente et je *Lui* ai jeté un coup d'œil presque de remerciement. Son regard qui a rencontré le mien m'a brûlée. Cet homme-là a le cœur pour moi comme je l'ai pour lui.

Comme la vie change et se retourne ! Je ne suis plus la même femme qu'il y a huit jours, et mes neuf vies s'agitent désordonnément en moi ! Mon ancien amant qui buvait hier avec Félicité était bleu de dépit. De colère à me voir si joyeuse, il a brisé sa tasse avec ses dents et est sorti. Félicité pleurait de honte. Il y a de quoi. Elle a compris qu'il ne l'avait prise que pour se venger. C'était un peu tard.

Dans ma folie et ma joie, j'ai chanté la chanson du « *Tout-Petit* ». Je ne l'avais jamais chantée auparavant, la trouvant trop licencieuse. Cela a semblé lui plaire beaucoup : c'était ce que je voulais. O toi qui seras mon amant, toi qui me feras la plus enviée des chanteuses, ai-je donc d'autre désir que de t'être agréable ?

De toute la nuit je n'ai pas dormi, et mon compagnon d'occasion a dû en concevoir pas mal d'orgueil. Pauvre fou ! sa reconnaissance s'est traduite par une générosité inaccoutumée. Bientôt je serai aussi riche que je le souhaite, et alors !.....

Mais comme me voici transformée ! Je ne me reconnais plus ! Une figure a changé toute mon existence. Quand la proxénète m'a eue, je m'étais promis d'économiser pour me tirer un jour de ses griffes et me remarier avec un homme, un vrai. Maintenant, cela va m'être impossible, puisque je donnerai toutes mes économies à l'amant que j'aime afin qu'il soit plus beau que les autres.

Bah ! je ferai comme toutes ! Je ne regrette rien. La vie est trop courte pour qu'on s'en préoccupe, et, s'il veut des petites filles, je lui en procurerai et je le garderai.

POL VARTON.





Reimpression de Traités musicaux

DU MOYEN AGE

N a pu lire récemment dans toute la presse musicale qu'un éditeur se propose de réimprimer en *fac-simile* la collection de traités musicaux publiée par De Coussemaker, et fait, dans ce but, appel aux souscripteurs.

Les quatre gros volumes des *Scriptores* étant aujourd'hui introuvables, ou du moins hors de prix, c'est faire œuvre très utile que de remettre à la portée de tout le monde cet indispensable instrument de travail : quiconque veut avoir quelque idée de la musique du Moyen Age doit en effet lire, relire, feuilleter et compulser assidûment cet ouvrage fondamental.

Toutefois, il est permis de se demander si la réimpression telle qu'on la projette était le meilleur parti à prendre ; on excusera peut-être quelqu'un qui a beaucoup pratiqué les *Scriptores* d'exprimer un doute à cet égard, et de trouver peu judicieuse l'entreprise de librairie qu'on nous annonce. Sans doute, il n'est pas possible de donner encore à présent, — ce qui serait l'idéal — une véritable édition critique des textes rassemblés par De Coussemaker : la tentative serait prématurée et la tâche trop ardue. Mais en revanche, c'est se contenter à trop peu de frais que se borner à réimprimer en *fac-simile* l'édition épuisée.

Quarante ans écoulés ont-ils donc rendu à ce point respectables le désordre, la négligence et l'incorrection, qu'on les doive stéréotyper ?

Je supplie le lecteur de ne pas se méprendre ici sur ma pensée. Nul n'a plus de droits que De Coussemaker à la reconnaissance des musicographes. Rendons hommage au labeur obstiné qui a permis à ce grand travailleur d'élever, sans faire tort à ses devoirs de magistrat, un monument aussi imposant par ses dimensions qu'admirable par la conscience et la loyauté de l'architecte. Comme l'a dit M. Combarieu (1) : « Il semble que ce soit dans l'enceinte même du prétoire que M. De Coussemaker ait écrit sur la musique. En le lisant, on se sent dans une atmosphère de justice, de modération et d'intégrité. »

Mais il n'était point paléographe, et la plus consciencieuse application ne saurait suppléer à l'éducation spéciale qui lui faisait défaut ; tandis que d'autre part la colossale ampleur de son œuvre nuit à sa perfection. Nous serions bien ingrats de le lui reprocher ! on ne produit beaucoup qu'en produisant vite. Ce n'est pas de ce puissant bâtisseur qu'on doit attendre un petit chef-d'œuvre longuement médité, ciselé avec amour. Son œuvre est de tout autre ordre. Il a entassé les matériaux confusément, au hasard des circonstances, sans ordre ni plan préconçu. De là les défauts signalés plus haut, et qu'il serait facile de corriger en partie.

Avant d'en donner des exemples pour justifier mon dire, je rappelle ici le titre de l'ouvrage :

(1) *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un essai sur l'Archéologie musicale au* XIX[e] *siècle et le problème de l'origine des neumes.* — Paris, Alph. Picard et fils, 1897. — P. 157-158.

Scriptorum de musica medii œvi novam seriem a Gerbertina (1) *alteram collegit nuncque primum edidit E. de Coussemaker* (2) etc.

Tome I (1864), XXIV-466 pp.

Tome II (1867), XXVIII-510 pp. (non compris une feuille de titre en français, et la traduction française de la préface latine, 1-24 d'une autre pagination) ;

Tome III (1869), XL-524 pp. (non compris une préface française 1-40) ;

Tome IV (1876), XIV-498 pp. (non compris une préface française I-XVI).

Les deux premiers volumes portent l'indication :

Parisis, apud A. Durand, via dicta rue des Grès-Sorbonne, 7, et les deux derniers :

Parisis, A. Durand et Pedone-Lauriel, via dicta rue Cujas, 9.

Le tome IV est posthume, De Coussemaker étant mort en janvier 1876.

Voici maintenant la justification annoncée :



§ Ier. — INCORRECTION

Je n'ai pas la prétention de signaler toutes les fautes, en un fastidieux erratum dont la place n'est point ici ; mais seulement de relever quelques lapsus caractéristiques, provenant ou de mauvaises lectures, ou d'une trop hâtive correction des épreuves. Il y a des errata dans les quatre volumes ; mais bien loin de corriger toutes les fautes, ils en ajoutent parfois ! — Chemin faisant, je redresserai aussi quelques erreurs.

TOME Ier

P. 155. — Au lieu de : « Ad ascensum duarum..... existens in diapente descende tertiam et fac unisonum cum tenore ;

(1) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* publiés par D. Martin Gerbert, prince-abbé de Saint-Blaise (3 vol. 1784).

(2) *De* est ici l'article en flamand, et non pas la *particule.* Le fécond musicographe est souvent appelé Coussemaker, et son nom répertorié à la lettre C : c'est une erreur ; il faut lui donner son nom complet, De Coussemaker, et le classer à la lettre D, de même qu'on classerait Le Cordonnier à la lettre L, et non à C.

descende duo et fac diapente infra» — *lire* : «..... fac unisonum; *existens* cum tenore, descende duo..... »

P. 200 (*in fine*). — Au lieu de : « cum toto » — *lire* : « cum *tono*. »

P. 202. — Au lieu de : « LXXIII », — *lire* : « LXXXI. »

P. 216. — Au lieu de : « Γ », — *lire* : « F » ; au lieu de : « G », lire : « E (1). »

P. 216. — Au lieu de : « E, adjecta *b* rotunda facit cum tonum ; remota *b* F facit semitonium » — *lire* : « E, adjecta *b* rotunda, facit cum F tonum ; remota *b*, facit semitonium. »

P. 243-246. — Dans l'exemplaire que j'ai entre les mains, ces pages figurent deux fois ; dans l'une des deux versions on lit : « *carentes* » où *il faudrait* : « *currentes*. »

P. 257. — Dans l'énumération des *duodecim species*, il manque *ditonus cum diapente*. Est-ce une lacune du texte, ou un lapsus de l'éditeur ? Cet intervalle se retrouve bien dans l'énumération notée, p. 259 ; mais ici, après *tonus*, au lieu de : « *semiditonus* » *il faut lire* : « *semitonium*. »

P. 260. — Au lieu de : « Medie vero sunt ditonus et semitonium..... » — *lire* : « ..... ditonus et *semiditonus*. »

P. 260. — Au lieu de : « ..... quarta (concordantia) diatessaron cum diapente, quinta diapente cum diatessaron..... » — *lire* : « ..... quarta diatessaron cum *diapason*, quinta diapente cum *diapason*. »

P. 260. — Au lieu de : « ..... diatessaron cum diapente..... sicut g..... » — *lire* : « ..... diatessaron cum diapason..... sicut 8...»

P. 319. — Dans les deux dernières règles : « ad ascensum quatuor... ad ascensum quinque..... », remplacer *ascensum* quatuor, ... par *descensum*.

TOME II

Les préfaces disent que le *De musica speculativa* se trouve dans le ms. B. N. 7869 avec la date de 1323 (préface latine) ou de 1313 (préface française). Au lieu de 7869 (qui ne renferme aucun traité de musique), il faut sans doute lire : « 7369 »; mais

(1) Dans les *emendenda* G est corrigé en F ; c'est une coquille de plus.

ce ms. ne donne aucune date pour la *Musica speculativa* (1).

La préface latine, p. XVI, donne 7202 et 7202^A pour les deux mss. du *Speculum* ; *il faut lire* : « 7207 et 7207^A . »

P. 74. — « ..... quartanæ *consolationis*..... » — *lisez* : « ..... *conlationis*. »

P. 157. — Dans le tableau, la première lettre à gauche sur la seconde ligne doit être lue : « Γ » et non : « F. »

P. 168. — « ..... quicunque cantus initialibus terminantur prime et secunde linee. Autentus est..... » — *lisez* : « ..... terminatur prime et secunde linee, autentus est. »

P. 207. — « ..... B autem jungitur cum *bini*..... » — *lisez* : « *cum* б *mi*. »

P. 214. — Même faute, *bini* pour б *mi*.

P. 214. — « ..... ponuntur quedam latine littere ab Γ..... » — *lisez* : « ..... ab F. »

P. 258. — Au lieu de : « descendens a *sol* in *fa* statim *re* ascendendo..... » — *lire* : « ..... statim *reascendendo*..... »

P. 303. — « ..... amplius discant voces..... » — *lisez* : « distant..... »

P. 311. — Au lieu de : « *finem* » — *lisez* : « *funem*. »

P. 321. — Au lieu de : « N et M — *lisez* : « H et Ω.

P. 388. — Au lieu de : « ..... et ponit exempla. De his sed non intendo..... » — *lire* : « ..... et ponit exempla de his. Sed non intendo..... »

P. 394. — Au lieu de : « ..... imperfectis nimium utuntur in semibrevibus..... » — *lire* : « ..... imperfectis nimium utuntur, in semibrevibus..... » etc.

P. 404. — Au lieu de : « Tacte descriptioni satis concordat. Aristoteles..... » — *lire* : « Tacte descriptioni satis concordat Aristoteles..... »

P. 408. — « Item quartum cum quinto, quia omnis maxima et semibrevis, non e converso..... » — *lire* : « Item quartum cum quinto, quia omnis *minima est* semibrevis, non e converso..... »

P. 408. — « Unde duplex longa vocatur longa, secundum tactum doctorem bypartita est » — *lire* : « Unde duplex vocatur. Longa, secundum tactum doctorem bypartita est. »

(1) De Coussemaker a-t-il cru voir en 7369 le ms. parisien dont Gerbert s'est servi, et où il dit avoir trouvé l'*explicit* de 1323 ? Ce serait une erreur, comme il résulte des explications même de Gerbert.

P. 408. — « Longa perfecta est illa que sub uno accentu ter tria tempora brevia mensuratur..... » — *lire* : « ..... sub uno accentu *per* tria tempora brevia mensuratur. »

P. 409. — « Tertius sic : brevis, brevior, semibrevis..... » — *lire* : « Tertius sic : brevis, brevior, brevissima..... »

P. 409. — La figure de la semiminime n'est pas conforme à celle qu'on voit dans le ms. B. N. 7207.

P. 430. — Au lieu de : « *tractaculi* » — *lire* : « *tractuli* (1). »

P. 441. — Au lieu de : « ..... per conventas ; ita quod cantaretur perfectam musicam..... » — *lire* : « ..... per *conjunctas* ; ita quod cantaretur *per fictam* musicam..... » La première de ces deux fautes se retrouve, *passim*, dans la même page.

TOME III

Dans la préface latine, à propos de l'Anonyme 2, au lieu de : « finiente quarto decimo vel ineunte quinto decimo, » — il faut *lire* : « finiente tertio decimo vel ineunte quartodecimo (2). »

P. 14. — Au lieu de : « 13 ad 6 » — *lisez* : « 9 ad 8. » Au lieu de : « 25, 126 et 71 » — *lisez* : « 216, 122 et 729. »

P. 15. — « Dividatur D primum per 13 » — *lisez*: « ..... *per*.»

P. 45. — Après « cognoscatur ab alia » une virgule est indispensable.

P. 55. — Dans la dernière règle donnée, au bas de la page, au lieu de: «*sine perfectione*» — *il faut lire* : «*cum proprietate* (3).»

P. 56. — « Omnis nota stans directe supra vel penultimam

(1) Il y a bien *tractuli* dans le ms 7207. Mais on n'y voit pas trace (f° 292, r°) des lignes de la portée que De Coussemaker ajoute, sans aucun avertissement, dans ses exemples. Les signes qui indiquent le mode parfait et le mode imparfait ne sont pas absolument conformes à ceux que donne De Coussemaker (et qui d'ailleurs répondent mieux à la description du texte).

(2) Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*, p. 221) reprend De Coussemaker pour cette indication et s'en étonne ; mais c'est un simple lapsus ; le raisonnement de De Coussemaker le prouve. La préface française dit : « fin du XIIIe siècle ou au plus tard commencement du XIVe siècle », et De Coussemaker fixe cette date parce que le traité ne connaît pas les notes rouges.

(3) L'erratum du tome III corrige *sine* en *cum*, sans toucher à *perfectione*. — A la page 56, la troisième règle : « Ultima nota descendens sub penultima in quadro posita, cum perfectione » est correcte ; c'est à tort que l'erratum remplace ici *perfectione* par *proprietate*. Même fausse correction pour les deux règles suivantes : il faut lire : *sine perfectione*, comme dans le texte, et non *sine proprietate*, comme le voudrait l'erratum.

habens tractum a parte dextra » — *il faut lire* : « ..... supra penultinam, vel habens..... »

P. 89. — « ..... si semibrevis non valeret nisi duas minimas, tunc esset totaliter perfecta prolatio perfecti majoris » — *lisez:* « ..... perfecti *minoris.* »

P. 89. — « ..... ut in modo perfecto in temporibus perfectis, brevis ante brevem sine punctu medio est plena..... » — *lisez* : « ..... in temporibus *imperfectis*..... »

P. 102. — Dans la définition de la *longa perfecta,* — *il faut lire* : « *tria brevia* » et non « *duo.* » Ou plutôt, il y a là une lacune : il manque la définition de la *longa imperfecta.*

P. 109. — Enoncé de la « prima conclusio : longa imperfecta potest perfici per brevem » ; — *il faut lire* : « longa *perfecta* potest *imperfici* per brevem. » La même faute est répétée au début du développement, dont la conclusion ne laisse aucun doute à cet égard.

P. 119. — « In tempore *imperfecto majoris* prolationis et in tempore imperfecto ejusdem, tamen non docuerunt..... » — *lisez* : « ..... in tempore *perfecto minoris*..... »

P. 194. — « ..... et est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus. Alterius communiter sumpti fundamentum..... » — *lisez* : « ..... et est hujusmodi proprie contrapunctus sumptus alterius communiter sumpti fundamentum..... »

P. 199. — « ..... quam in sua minorate ; ¶ vero..... » — *lisez* : « ..... *minoritate*..... »

P. 233. — Au lieu de : « N et O » — *lire* : « M et Q. »

P. 263. — « ..... a tertia parte cujuslibet semibrevis » — *lisez :* « ..... brevis. »

P. 362. — « Ut patet supra. In divisionibus perfectionum copularum figuræ..... » Passage inintelligible ; — *il faut lire* : (1) « ut patet supra in divisionibus perfectionum, distinctione secunda, cap. 7. Copularum figuræ distribui possunt..... »

P. 375. — Le dernier exemple noté, étant identique au précédent alors qu'il en devrait différer, est nécessairement fautif.

P. 479. — « ..... Si quinta, supra hoc fit per tertiam » ; — *lisez :* « ..... si quinta supra, hoc fit..... »

P. 479. — Il manque une ligne du texte, l'explication donnée

(1) Voyez le passage identique dans Simon, t. IV, p. 296.

pour le *tempus minus perfectum* s'appliquant au *tempus minus imperfectum*, dont il n'est pas question. Cela résulte, d'ailleurs, de la suite.

P. 479. — Au début du chapitre 5, il manque *temporis* ou un mot analogue, après *cognitio*.

P. 497. — « La sixte et demi-ton avec quinte..... » — *lisez :* « la sixte *de* demi-ton avec quinte..... »

P. 497 (*in fine*). — « Si la teneur montoit une note..... » — *lisez :* « ..... montoit IIII notes..... »

TOME IV

P. 5. — « ..... ordine simili, lineis et spatiis appositæ sunt A ; quinque autem..... » — *lisez* : « ..... appositœ sunt ; a quinque autem..... »

P. 5. — « ..... sed nescio quo motu. Moderni..... » — *lisez :* « ..... sed nescio quo motu moderni » etc.

P. 45. — « Pedes musicarum » — *lisez :* « pedes muscarum » !

P. 281. — « .... ex quibus, ut supradictum est. Aliæ sunt perfectæ concordantiæ..... » — *lisez :* « ..... ex quibus, ut supradictum est, aliæ sunt..... »

P. 374. — « ..... ordiens » — *lisez :* « *ordines*. »

P. 446. — « ..... sed finiri semper imperfectam..... » — *lisez :* « *in perfectam*..... »

On voit par ces quelques échantillons que nombre de lacunes et de coquilles obscurcissent des textes déjà assez difficiles à comprendre sans cela ; et que certains passages sont rendus inintelligibles par la fantaisie avec laquelle est parfois restituée la ponctuation (qui n'existe pas dans les manuscrits). Enfin quelques textes sont particulièrement pénibles à lire en raison de leur aspect massif ; ils gagneraient beaucoup en clarté par une judicieuse distribution d'alinéas parmi leur redoutable compacité. Tel est le cas, et on ne saurait trop le regretter, pour le *Speculum musice* de Jean de Muris : ces pages d'une si haute portée, d'un accent si sympathiquement personnel paraissent, bien à tort, ardues et rebutantes.

Or, tout cela, lacunes, coquilles, mauvaises lectures, fausse ponctuation, fâcheuse disposition typographique, sera conservé dans une reproduction en *fac-simile*.

§ II. — NEGLIGENCE

Il est arrivé à De Coussemaker, non pas une fois, mais plusieurs, de publier deux copies du même texte sans s'en apercevoir.

Le cas le plus connu est celui de l'Anonyme 1 du tome III (III, nº 28), qui est une réplique de la quatrième partie du traité publié dans le tome IV (nº II) sous le titre : *Quatuor principalia musicæ per Simonem Tunstede* (avec la date de 1351)

J'ai démontré dans la *Revue Musicale* (5e année, nº 1 ; 1er janvier 1905) que la compilation publiée dans le tome II (nº 8) sous le titre : *Cujusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana* est formée pour une grande part (vingt-deux pages sur quarante-neuf) d'extraits du même traité : *Quatuor principalia.*

Le dernier des traités indépendants qui composent l'Anonyme 2 du tome I (nº 10 ; p. 312) : « Sciendum est..... » avait déjà été imprimé par De Coussemaker dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (p. 285 ; variantes insignifiantes).

D'autres doublets sont intentionnels, mais bien inutiles. Quand on a deux versions d'un même texte, à quoi bon les publier intégralement l'une et l'autre ? il suffit d'en donner une et de noter les variantes. C'est ce que De Coussemaker s'est lui-même contenté de faire en plusieurs occasions (1). Pourquoi donc trouvons-nous deux fois dans le tome I le traité de musique mesurée de Jean de Garlande ? Pourquoi, dans l'Anonyme 6 du tome III (nº 33) reproduire la copie d'un fragment important de la *Musica practica* déjà donnée par

(1) Ainsi pour la copie du *Libellus* qui figure dans la compilation d'Henri de Zelandia (t. III, nº 10) ; et pour les *Conclusiones* à la fin de l'Anonyme 6 du tome III (nº 33).

Il lui arrive de faire des suppressions assez capricieuses. En publiant son Anonyme 1 du tome III, il déclare qu'il se borne à donner la seconde partie, la première étant exclusivement consacrée à la théorie de Boèce, avec citations de Gui d'Arezzo. Cette première partie est, comme la seconde, empruntée aux *Quatuor principalia*, et De Coussemaker l'a imprimée sans hésiter dans le tome IV. Il n'y avait pourtant pas de raisons d'agir diversement dans les deux cas. On voit ici un exemple de la superstition qu'inspire le nom propre. Le traité de Simon est signé : il est respectable ; avec un anonyme, on peut en prendre à son aise. Mais on ne songe pas qu'entre un nom *inconnu* et le *nom d'un inconnu*, la différence est médiocre.

Gerbert (1) (III, p. 292), tandis qu'on s'abstient avec raison de reproduire aussi la copie des *conclusiones* par le même Anonyme ?

Pourquoi publier de nouveau la *Discantus positio vulgaris* déjà donnée dans l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* (p. 267) ?

Combien on regrette ces doubles emplois quand on pense qu'en économisant cette place perdue, on aurait pu, sans grossir l'ouvrage, nous donner un ou deux livres de plus du *Speculum !*



§ III. — DESORDRE

Il est une conséquence inévitable du travail au jour le jour.

Certains fragments cohérents se trouvent arbitrairement séparés.

On rencontre dans le nº 8 du tome III la seconde partie d'un traité dont il faut chercher la première partie trois cent vingt pages plus loin dans le même volume (sous le nº 32).

Par contre, des traités indépendants sont non moins arbitrairement réunis ; exemples :

Tome I :	nº 10, trois traités.
—	nº 11, deux traités.
Tome II :	nº 6, deux traités.
Tome III :	nº 5, deux traités.
—	nº 8, un et demi.
—	nº 9, neuf au moins.
—	nº 22, deux.
—	nº 35, deux.
—	nº 38, deux ou plus.
—	nº 39, deux.

Mais surtout l'ouvrage entier est un véritable capharnaüm : aucun enchaînement, aucun ordre vaguement chronologique ; le IXᵉ siècle voisine avec le XVᵉ. Hanboys est à côté de R. de

(1) Mais peut-être De Coussemaker ne s'en est-il pas aperçu ?

Handlo, son aîné d'un siècle et demi, dans le tome I ; mais ses contemporains Hothby et Tinctoris sont, le premier dans le tome III, le second dans le tome IV !

C'est une confusion inextricable de textes dont beaucoup, convenablement rapprochés, s'éclaireraient mutuellement d'une vive lumière. On comprend fort bien la nécessité que De Coussemaker a subie ; mais elle ne s'impose pas au nouvel éditeur ; tous les matériaux sont en tas devant nous, pourquoi ne pas essayer de les ranger ? C'est ce que je vais tenter de faire, en les groupant siècle par siècle. Le classement des documents dans chaque siècle sera naturellement approximatif et très sujet à discussion. Parfois il y a incertitude complète sur l'âge relatif de deux textes de la même époque. Parfois aussi des maîtres en la matière (H. Riemann, J. Wolf, etc.) ont émis des opinions auxquelles je ne crois pas pouvoir souscrire, malgré leur imposante autorité (1) ; mais la place me manque ici pour essayer de justifier mon hérésie. Au surplus, il me paraît plus intéressant de rapprocher des textes analogues que de rechercher une rigoureuse chronologie, peut-être à jamais impossible à établir. On voudra donc bien ne considérer le classement suivant que comme un cadre général.

Cela dit, voici l'inventaire du trésor contenu dans les *Scriptores :*

IXe siècle :

N° 1. — Tonarius Reginonis Prumiensis, tome II, n° 1. Pp. 1-73. Fin du IXe siècle.

Xe siècle :

N° 2. — Hucbaldi (2) monachi Elnonensis quædam e musica enchiriade inedita : de organo, t. II, n° 2. Pp. 74-78.

N° 3. — Oddonis abbatis (?) intonarium, t. II, n° 5. Pp. 117-149.

(1) Par exemple il m'est impossible de partager l'opinion de Riemann au sujet de l'*Optima introductio in contrapunctum pro rudibus*, où il voit le plus ancien précis des règles du contrepoint qui nous ait été conservé, et qu'il date du commencement du XIVe siècle. Mais je ne puis ici discuter cette question.

(2) L'attribution de la *Musica enchiriadis* au moine de Saint-Amand a été combattue par Hans Müller dans son célèbre mémoire *Die echten und unechten Schriften Hucbalds* (1884). Riemann (*Geschichte der Musiktheorie*) se flatte d'avoir ruiné la thèse de Müller : il y a là, ce me semble, quelque illusion.

XIe siècle :

N° 4. — Guidonis Aretini de modorum formulis et cantuum qualitatibus, t. II, n° 3. Pp. 78-115.

N° 5. — Guidonis Aretini de sex motibus vocum ad se invicem et dimensione earum, t. II, n° 4. Pp. 115-116.

XIIe siècle :

N° 6. — Domni Guidonis in Caroli loco (1) abbatis regulæ de arte musica, t. II, n° 6. Pp. 150-191.

N° 7. — De organo (2), t. II, n° 6. Pp. 191-192.

N° 8. — Quicunque bene et secure discantare voluerit.... (3) (Anonyme 3, 2e partie), t. I, n° 11 ; pp. 324-327.

N° 9. — De discantu. (Anonyme 2, 2^e partie), t. I, n° 10 ; pp. 311-312.

N° 10. — Sciendum est (4)... (Anonyme 2, 3^e partie), t. I, n° 10 ; pp. 312-319.

N° 11. — De musica libellus (Anonyme 7), t. I, n° 15 ; pp. 378-383. Vers 1200.

N° 12. — Discantus positio vulgaris (5), t. I, n° 1 ; pp. 94-97. Vers 1200.

N° 13. — Tractatus de musica plana et organica (Anonyme de Louvain), t. II, n° 9 ; pp. 484-498. Vers 1200.

(1) De Coussemaker, et Riemann d'après lui, traduisent : *Gui de Chalis*. On s'accorde plutôt à reconnaître en ce personnage *Gui de Cherlieu*, disciple de saint Bernard et (depuis 1131) premier abbé de Cherlieu. Le nom de cette abbaye, brûlée au XVIe siècle par les protestants, subsiste dans celui de la commune de Montigny-lès-Cherlieu, canton de Vitrey-sur-Armance, arrondissement de Vesoul, Haute-Saône.

(2) Petit manuel de déchant sur le livre, (qui y est toujours appelé *organum*), relevé par De Coussemaker sur la garde du ms. n° 1611 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève contenant Gui de Cherlieu, et déjà publié par lui dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, pp. 255-258.

La terminologie un peu spéciale de ce petit traité pourrait autoriser à le rajeunir légèrement, et De Coussemaker a peut-être tort de ne pas douter qu'il soit de Gui de Cherlieu.

(3) Adaptation latine du traité de déchant en français (B. N. ms. 813) publié dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, p. 244.

(4) Règles de déchant, identiques à celles qui forment la seconde partie du traité publié dans l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* (p. 274 ; v. à partir de la p. 283) d'après le ms. B. N. 812.

(5) La *Discantus positio vulgaris* et les articles 11 et 13 qui ont une étroite parenté avec elle, paraissent exprimer la doctrine de Robert de Sabilon.

XIIIe siècle :

N° 14. — Johannis de Garlandia de musica mensurabili positio, t. I, n° 1 ; pp. 97-117.
(et une réplique du même traité, t. I, n° 4 ; pp. 175-182)

N° 15. — Petri de Cruce tractatus de tonis, t. I, n° 7; pp. 282-292.

N° 16. — Cujusdam Aristotelis tractatus de musica, t. I n° 6 ; pp. 251-281.

N° 17. — Magistri Franconis ars cantus mensurabilis (1), t. I, n° 1 ; pp. 117-136.

N° 18. — Petri Picardi musica mensurabilis, t. I, n° 1 ; pp. 136-139.

N° 19. — Tractatus de consonantiis musicalibus (Anonyme 1), t. I, n° 9 ; pp. 296-302.

N° 20. — Compendium discantus magistri Franconis, t. I, n° 2 ; pp. 154-157.

N° 21. — Abreviatio magistri Franconis a Johanne dicto Balloce, t. I, n° 8 ; pp. 292-296.

N° 22. — Tractatus de discantu (Anonyme 2, 1re partie), t. I, n° 10 ; pp. 303-311.

N° 23. — De cantu mensurabili (2) (Anonyme 3, 1re partie), t. I, n° 11 ; pp. 319-324.

N° 24. — Tractatus de musica fratris Ieronimi de Moravia (3), t. I, n° 1 ; pp. 1-94 et 139-154.

N° 25. — Fratris Walteri Odingtoni de speculatione musice t. I, n° 5 ; pp. 182-250.

N° 26. — De mensuris et discantu (Anonyme 4, du British Museum), t. I, n° 12 ; pp. 327-364.

(1) Ce titre n'est pas donné par Jérôme de Moravie (auteur de la compilation I, n° 1) qui attribue cet ouvrage capital à son maître Johannes de Burgundia. Je ne puis entrer ici dans la question singulièrement obscure du ou des Francon. On distingue assez communément Francon de Paris et Francon de Cologne ; seulement on ne sait rien de l'un pas plus que de l'autre, et l'on n'est même pas d'accord sur le point de savoir auquel des deux nous devrions l'*Ars cantus mensurabilis*. Le troisième larron, J. de Burgundia, est généralement écarté.

(2) Les trois articles 21, 22 et 23, étroitement apparentés entre eux et avec la seconde partie du traité publié dans l'*Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, p. 259 (v. à partir de la p. 265) débutent, ainsi que cette seconde partie, par la formule : *Gaudent brevitate moderni*. — La première partie du même traité (que De Coussemaker, dans l'*Art harmonique*, etc. attribue à Francon de Paris) est fort semblable au *Compendium* (art. 19), lequel commence au contraire par cette déclaration assez étrange : *Ego Franco de Colonia*.

(3) Pour les parties qu'il ne donne pas lui-même comme étant d'autrui.

N° 27. — Desinemenis (Anonyme 4, appendice), t. I, n° 12 pp. 364-365.

N° 28. — De musica mensurabili (1) (Anonyme 9), t. III, n° 36 ; pp. 411-413.

N° 29. — Tractatus de discantu (2), (Anonyme 13), t. III, n° 40 ; pp. 496-498.

XIVe siècle :

N° 30. — Introductio musice secundum magistrum de Garlandia (?), t. I, n° 3 ; pp. 157-175. Vers 1300.

N° 31. — De discantu (Anonyme 5), t. I, n° 13 ; pp. 366-368.

N° 32. — Magistri Marcheti de Padua brevis compilatio in arte musicæ mensuratæ, t. III, n° 1 ; pp. 1-12. Vers 1300.

N° 33. — Roberti de Handlo regulæ, t. I, n° 16 ; pp. 383-403. 1326.

N° 34. — De musica antiqua et nova (Anonyme 2), t. III; n° 29 ; pp. 364-370.

N° 35. — Compendiolum artis veteris ac novæ (Anonyme 3), t. III, n° 30 ; pp. 370-375.

N° 36. — Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novæ (Anonyme 4), t. III, n° 31 ; pp. 376-379.

N° 37. — Johannis Veruli de Anagnia liber de musica, t. III, n° 14 ; pp. 129-177.

N° 38.— Ad sciendum artis discantus... t. III, n° 9; pp. 68-70.

N° 39.—Quot sunt concordationes..... t. III, n° 9; pp. 70-74.

N° 40. — De speciebus discantus, t. III, n° 9 ; pp. 74-92.

N° 41. — De octo tonis, t. III, n° 9 ; pp. 99-102.

N° 42. — De diffinitionibus accidentium musice, t. III, n° 9 ; pp. 102-106.

N° 43. — Quædam notabilia utilia, t. III, n° 9; pp. 106-109.

N° 44. — Quædam conclusiones (3), t. III, n° 9; pp. 109-113.

N° 45. — Tractatus de figuris sive de notis (Anonyme 6), t. I, n° 14 ; pp. 369-377.

(1) En allemand.

(2) En français.

(3) Les articles 38 à 44 sont réunis sous le titre : *Ars discantus secundum Johannem de Muris* ; cette compilation comprend en outre (entre les nos 40 et 41) deux traités, dont l'un, sensiblement postérieur, se rencontrera plus loin (art.67), et dont l'autre est purement arithmétique (*Proportionis diffinitio*, pp. 95-99). — Peut-être l'article 40 devrait-il être lui-même dédoublé.

N° 46. — Johannis de Muris speculum musicæ ; sextus liber et septimus, t. II, n° 7 ; pp. 193-433.

N° 47. — Quatuor principalia musicæ per Simonem Tunstede (1), t. IV, n° 11 ; pp. 200-298. 1351.

N° 48. — Cujusdam Carthusiensis monachi (?) tractatus de musica plana (2), t. II, n° 8 ; pp. 434-462.

N° 49. — Philippi de Vitriaco ars nova, t. III, n° 3 ; pp. 13-22.

N° 50. — Fratris Theodorici de Campo de musica mensurabili, t. III, n° 15 ; pp. 177-193.

N° 51. — De diversis maneriebus in musica mensurabili (Anonyme 7), t. III, n° 34 ; pp. 404-408.

N° 52. — Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco, t. III, n° 4 ; pp. 23-27.

N° 53. — Johannis de Garlandia (?) optima introductio in contrapunctum pro rudibus, t. III, n° 2 ; pp. 12-13.

N° 54. — Optime regule contrapuncti (3), t. III, n° 5 ; p. 28.

N° 55. — Philippi de Caserta (?) tractatus de diversis figuris per quas diversimode discantatur per aliquas regulas non sequentes modum tenoris, sed alterius temporis, t. III, n° 12 ; pp. 118-124.

(1) L'Anonyme I du tome III (III, n° 28, pp. 334-364) en est une copie, comme je l'ai déjà rappelé ; les renvois à divers passages des *Principalia*, que le copiste n'a pas tous fait disparaître, le prouvent. Cependant on a quelquefois prétendu distinguer entre l'Anonyme et Simon. W. Nagel (*Geschichte der Musik in England*, I, p. 62 ; Strassburg, Trübner, 1894) juge l'anonyme notablement antérieur. Son unique argument est que l'auteur (capitulum XLIV : *modus pronuntiandi tenorem secundum artem* ; t. III, p. 362, ou t. IV, p. 295) donne des conseils sur la manière de broder la partie de ténor *in motetis et rondellis et etiam in aliis cantilenis*, ce qu'il n'aurait pas osé faire, dit Nagel, après la célèbre *Extravagante commune* du pape Jean XXII, datée de 1322. Cette raison me paraît faible. La contradiction est-elle aussi violente que la fait Nagel ? on en peut sérieusement douter. Mais quand cela serait ? nous voyons tous les jours dans nos églises comment le clergé tient compte du *motu proprio* du pape Pie X. — Nagel se montre logique en déniant toute originalité à Simon, qu'il réduit au rôle de plagiaire de l'Anonyme.

(2) Compilation. Je ne mentionne pas la fin, pp. 462-483, empruntée à Simon. — Parmi les extraits qui forment la première partie, se trouve, dans le manuscrit, une partie du *Dialogus musice* d'Odon (?) (qui y est attribué à Gui d'Arezzo). Gerbert l'ayant donné, De Coussemaker ne le reproduit pas : il aurait bien pu supprimer aussi tout le reste !

(3) En tête de l'*Ars perfecta* (art. 61), dont elles ne font pas partie.

N° 56. — Magistri Ægidii de Murino tractatus cantus mensurabilis, t. III, n° 13 ; pp. 124-128.

N° 57. — Consonantie contrapuncti demonstrativi ad oculum sunt sex..... (Anonyme 8, 1re partie), t. III, n° 35 ; pp. 409-410.

N° 58. — Quatuor sunt species ex quibus fit contrapunctus (1) (Anonyme 8, 2e partie), t. III, n° 35 ; pp. 410-411.

N° 59. — De musica mensurabili (2) (Anonyme 6), t. III, n° 33 ; pp. 398-403.

N° 60. — Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris (?), t. III, n° 7 ; pp. 46-58.

N° 61. — Ars perfecta in musica magistri Philippoti de Vitriaco (?), t. III, n° 5 ; pp. 28-35.

N° 62. — Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris (?), t. III, n° 8 (1re partie) ; p. 59.

N° 63. — Magistri Philippoti Andreæ de contrapuncto quædam regulæ utiles, t. III, n° 11 ; pp. 116-118.

N° 64. — Philippi de Vitriaco (?) liber musicalium (3), t. III, n° 6 ; pp. 35-46.

N° 65. — De minimis notulis (Anonyme 10), t. III, n° 37 ; pp. 413-415.

N° 66. — Ars cantus mensurabilis : t. III, n° 32 ; (Anonyme 5), pp. 379-398 ; et t. III, n° 8 (2e partie) ; pp. 59-68.

XVe siècle :

N° 67. — De compositione contrapunctus et de compositione carminum, t. III, n° 9 ; pp. 92-93.

N° 68. — Tractatus de musica plana, t. III, n° 38 ; pp. 416-462.

N° 69. — Ars componendi cantum simphonice ac dulciter sonantem (4), t. III, n° 38 ; pp. 462-475.

(1) Les articles 57 et 58 sont réunis sous le titre : *Regulæ de contrapuncto* (Anonyme 8).

(2) Compilation qui comprend une copie de la *Musica practica* publiée par Gerbert (*Scriptores*, III, p. 292), divers extraits relatifs aux pauses, aux ligatures, etc., et enfin les *Conclusiones* (art. 44).

(3) Compilation assez décousue.

(4) Compilation très confuse où entrent des éléments disparates. L'article précédent (68) pourrait être sensiblement plus ancien. Tous deux sont réunis sous le titre : *Tractatus de musica plana et mensurabili* (Anonyme 11).

N° 70. — Nicasii Weyts, carmelite, regule (1), t. III, n° 21; pp. 262-264.

N° 71. — De proportionibus numerorum, t. III, n° 22 ; pp. 264-273.

N° 72. — Tractatus declarationis modi, temporis et prolationis (2), t. III, n° 22 ; pp. 264-273

N° 73. — Henrici de Zelandia tractatus de cantu perfecto et imperfecto (3), t. III, n° 10 ; pp. 113-115.

N° 74. — Tractatus de musica figurata et de contrapuncto, t. IV, n° v ; pp. 434-469.

N° 75. — Compendium cantus figurati, t. III, n° 39 ; pp. 475-491.

N° 76. — De discantu (4), t. III, n° 39 ; pp. 491-495.

N° 77. — Antonii de Luca ars cantus figurati (5), t. IV, n° IV ; pp. 421-433.

N° 78. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus practice de musica mensurabili, t. III, n° 17 ; pp. 200-228. 1408.

N° 79. — Prosdocimi de Beldemandis brevis summula proportionum, t. III, n° 20 ; pp. 258-261. 1409.

N° 80. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus de contrapuncto, t. III, n° 16 ; pp. 193-199. 1412.

N° 81. — Prosdocimi de Beldemandis tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum, t. III, n°18 pp. 228-248. 1412.

N° 82. — Prosdocimi de Beldemandis libellus monocordi, t. III, n° 19 ; pp. 248-258. 1413.

N° 83. — Antonii de Leno regule de contrapuncto (6), t. III, n° 24 ; pp. 307-328.

N° 84. — Guilielmi Monachi de preceptis artis musice e pratice compendiosus libellus, t. III, n° 23 ; pp. 273-307.

N° 85. — Johannis Gallici dicti Carthusiensis seu de

(1) Encore une compilation.

(2) Les art. 71 et 72 forment deux traités indépendants (dont le premier pourrait être plus ancien), réunis sous le titre : *Christiani Sadze de Flandria tractatus modi, temporis et prolationis.*

(3) Ce sont des notes d'élève, comprenant trois parties, dont la seconde, simple copie du *Libellus* (art.60), n'est pas reproduite par De Coussemaker.

(4) Les articles 75 et 76 sont réunis sous le titre : *Tractatus de musica. Compendium cantus figurati.* (Anonyme 12).

(5) Compilation.

(6) En italien.

Mantua ritus canendi vetustissimus et novus, t. IV, nº III ; pp. 278-421.

Nº 86. — Johannis Hothby regulæ super proportionem t. III, nº 25 ; pp. 328-330.

Nº 87. — Johannis Hothby de cantu figurato (1), t. III, nº 26 ; pp. 330-332.

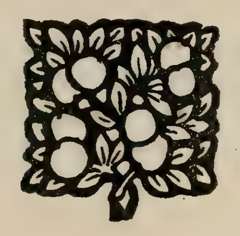
Nº 88. — Johannis Hothby regulæ supra contrapunctum t. III, nº 27 ; pp. 333-334.

Nº 89. — Summa magistri Johannis Hanboys super musicam continuam et discretam, t. I, nº 17 ; pp. 403-448.

Nºs 90 à 100. — Johannis Tinctoris tractatus de musica (2), t. IV, nº 1 ; pp. 1-200.

G. Allix.

Grenoble, 10 *novembre* 1906.



(1) Ce traité se trouve (De Coussemaker ne paraît pas s'en être aperçu) au nº 46 du ms. B. N. 7369, avec le titre curieux (comme rapprochant deux termes extrêmes) : *De diaphonia sive de contrapunto.* Dans le même ms. (fº 26) est aussi l'article 86 ; tous deux sont séparés par la version de la *Musica speculativa* (fº 29) que signale De Coussemaker. (III, préface latine, p. XXXI, ou préface française p. 29), avec l'*explicit* de 1471. (Date de la copie).

(2) Onze traités ; le dixième, *Diffinitorium musicæ,* est daté de 1474 ; le second, *Liber de natura et proprietate tonorum,* de 1476 ; le huitième, *Liber de arte contrapuncti,* de 1477.



BECKMESSERIANISME ANGLAIS



Pour tout Anglais, les Universités, c'est Oxford et Cambridge, sans plus. L'on y honore les Sciences, les Arts et tous les Sports; cependant il ne faudrait pas s'imaginer que ces deux villes sont été créées pour la seule production de rameurs uniques et de foot-ballers émérites. On s'y occupe aussi de langues mortes, de sciences européennes, de littératures étrangères — même de musique. Si l'on considère le nombre restreint des jeunes gens d'Angleterre qui passent leurs seuils vénérés, y séjournent quelques années, en sortent avec leurs degrés, ou tout au moins avec un certificat de bonnes manières ; si l'on se dit que ces *Varsity men* appartiennent tous à la *governing class*, quelques-uns même préparés à cette vie universitaire par des écoles aussi exclusives que Eton, Harrow et Winchester, — on se rend compte aisément de l'importance toute spéciale dont leurs traditions séculaires parent ces Universités, et de l'influence qu'elles pourraient exercer sur les Arts, elles dont les fils, élite de la nation, devraient par la suite se montrer les protecteurs éclairés. Mais l'élite de la nation, telle qu'on l'instruit, produit des politiciens de premier ordre des professeurs savants, des littérateurs distingués, de parfaits spor-

tsmen, des gentlemen corrects, des acteurs de talent, (toute la gamme des célébrités, de Darwin à M[r] Bourchier, en passant par M[r] Balfour) et fort peu de vrais artistes ou de réels musiciens. Fâcheux état de choses dont la cause est la façon d'enseigner, close au progrès, et l'esprit général des Universités.

Pour bien comprendre ceci, il faut connaître la constitution des Universités mêmes, savoir que leurs portes se ferment hautainement devant les influences extérieures et étrangères, que leurs admirables cloîtres qui virent tant de grands hommes baignent dans une atmosphère quasi-médiévale, que la plupart de leurs halls ignorent la lumière électrique, que leurs maîtres entourent de soins jaloux des coutumes et des méthodes qui reposent sur trop d'années. Par où l'esprit moderne pourrait-il pénétrer ? Il se heurte aux hautes grilles forgées, aux battants cloutés, aux épais murs gris. L'esprit universitaire règne en tyran sur son domaine clos. Songeons-y bien : Oxford et Cambridge diffèrent de toutes les autres Universités du monde, n'étant pas des Universités fondées dans des villes, mais des Universités qui ont donné naissance à des villes ; Cambridge par exemple, sans ses dix-sept collèges, n'existerait pas.

Les jeunes gens qui vivent dans ces collèges, soumis à des réglements orgueilleusement antiques, gardent toute leur vie l'empreinte universitaire dans leurs idées comme dans leurs allures. Ce signe de distinction se reconnaît à première vue, si puissante s'affirme l'influence respectée. Même les plus personnels ne s'en libèrent jamais complètement, à moins qu'ils ne deviennent de leurs éducatrices les adversaires acharnés. Aussi bien, leurs attaques touchent peu les vieilles tours fières, les professeurs à robe, les étudiants dociles et les familles fidèles. Et rien ne saurait contrebalancer le poids des siècles et des traditions. Evidemment, dans un tel milieu imbu d'un esprit de « Monasticisme sportif » (ces deux mots résument toute l'Université), si les langues mortes règnent en absolues souveraines, si les langues modernes vivent d'une vie éphémère, les Arts végètent étouffés. La musique en particulier ne peut que perdre à être étudiée comme un texte grec, une inscription latine ou un fleuve disparu.

L'actuelle Renaissance musicale anglaise, à Londres comme en province, d'un côté, l'influence stagnante des Uni-

versités sur les arts, d'autre part, donnent un intérêt particulier et général à la question de la musique dans les Universités.



Nul n'est plus éducable que le public anglais pour qui la musique n'est point un passe-temps. Nous l'avons vu, ce public, suivre avec attention sur son programme de concert les notices analytiques et chercher studieusement à comprendre, soin louable, sans, peut-être à tort, écouter assez les sensations que la musique évoque en lui. Il ne la subit pas, mais l'étudie ; il écoute les voix autorisées et ce qu'elles décrètent, croit les critiques, prend parti et se passionne comme en un match ou un incident international, parce qu'il juge devoir le faire et qu'il fait toutes choses sérieusement. Que si, dans un concert dominical parisien, vous voyez les auditeurs commencer à lire les notices du programme, et en tourner les feuillets non sans bruit, c'est une preuve presque certaine que le Concerto ou la Symphonie qu'ils écoutent lui paraissent dénués d'intérêt ou d'une longueur que rien ne justifie. Même, arrive-t-il parfois que, dès le lendemain matin, la jolie madame X... se précipite visiter les fourrures de la Maison Dax ou l'exposition de Corsets Hygeia, les seuls rationnels, ayant, la veille, lu tout le programme de M. E. Colonne, annonces comprises au cours d'une œuvre particulièrement ennuyeuse. Ainsi les grands concerts servent le commerce national.

Il n'en est pas ainsi en Angleterre. S'il lit son analyse, l'auditeur londonien la lit pour s'instruire : il ne veut pas se tromper sur la signification exacte des thèmes de la *Vie d'un Héros* ni sur la date de la *Symphonie Fantastique*. Mieux, les décrets des critiques, les notices des programmes, l'opinion des grands de ce monde, forment son jugement, plus que son goût même ne le guide.

Voilà pourquoi il importe que ces critiques et les amateurs qui donnent le ton fassent montre eux-mêmes de bonnes opinions musicales. Si l'Université, au temps qu'elle les éduquait, ne leur a pas inculqué un jugement sain, un goût éclairé, une connaissance complète, leur influence qui aurait pu être

excellente sera quelconque ou même mauvaise ; et l'Angleterre aura, par la faute des Universités, le goût musical qu'elle mérite.

Cet effet indirect de l'enseignement universitaire anglais ne fait que rendre plus déplorable son effet direct sur les compositeurs qu'il produit (1).



Par quel phénomène désastreux et inexplicable, l'enseignement de la musique classique dans les Universités produit-il de si détestables résultats ? Car il est impossible de critiquer les maîtres que l'on donne en exemple aux étudiants : Bach, Beethoven, Mozart et Brahms. Le choix de ce dernier seul étonnera quelque peu un Latin, (2) mais particulièrement dans les Universités, Brahms règne en toute puissante Divinité. Il semble que les fugues de Bach avec leurs volutes et leurs enroulements, ses sobres Chorals s'harmoniseraient mieux avec les colonnades des cloîtres collégiaux, l'élancement des tours vers les ciels successifs, les voûtes ogivales des chapelles ; l'héroïsme de Beethoven, la simplicité Mozartienne, tout paraîtrait plus adéquat que le froid talent de Brahms. Cependant, inclinons-nous devant les faits ; et en somme, même Brahms s'affirme un digne modèle pour des étudiants sans génie musical.

Que si les œuvres de ces quatre maîtres composent presque exclusivement les programmes des concerts académiques, on ne saurait s'en plaindre. Mais l'admiration et l'amour d'eux qu'on enseigne se mélangent fâcheusement d'une intransigeance quasi-absolue. Hors ceux-là point de salut, semblent dire les Universités ; adorer ces quatre dieux c'est mépriser et détester tous les autres compositeurs. Etrange étroitesse d'esprit.

(1) Et plus encore faut-il s'alarmer du manque d'influence sur les publics anglais, pour des raisons dont la principale est le caractère de la musique académique, — « musique de serre » si l'on peut dire, qui ne répond pas aux aspirations naturelles de l'homme ordinaire et n'attire à elle qu'une seule classe d'intelligences.

(2) Pour les Anglo-Saxons il est un Dieu ce bourgeois intelligent, pondéré, honnête, pas trop personnel, sans grande imagination, aux idées un peu vulgaires, qu'on doit respecter. (M. B.)

D'ailleurs, les autres compositeurs, on ne les connaît pas, on ne les étudie pas, on ne veut pas les connaître. C'est le mépris systématique érigé en principe d'instruction. Voilà où les traditions de l'Université la servent mal.

Certes, l'art ne saurait naître ailleurs que dans un terrain classique, mais il ne s'y développera pas sans les influences du dehors et du progrès moderne. Notre âme et notre façon de sentir, plus complexes, plus nuancées ne se contentent plus, par exemple, de l'orage de la *Symphonie Pastorale*, elles ont besoin des accords de *Fervaal*, des plaintes de *Pelléas*, des élans wagnériens, même des points d'interrogation philosophiques de *Zarathustra* (1). Mais la fidèle et orgueilleuse institution se refuse à changer quoi que ce soit à ses habitudes d'enseignement et l'incomplète connaissance classique lui paraît suffisante. Evidemment pour elle, la passion amoureuse, ça n'est pas l'étreinte de *Tristan*, mais le baiser conjugal de *Fidelio*. Voici le plus grand reproche que l'on puisse faire aux musiciens et professeurs académiques, partant du principe: toute terre inconnue est dangereuse, ils ne donnent pas assez d'encouragements à l'exploration musicale. L'étude des classiques, fort louable en soi, regarde vers le passé, demeure indispensable, mais ne devient guère profitable ni productive sans un regard vers l'avenir. Tous ces jeunes gens qui peut-être se sentaient des aspirations sincères, l'instinct vague d'une autre musique plus subtile, plus compliquée, accompagnant mieux leurs âmes d'aujourd'hui, ne peuvent donner libre cours à leurs dispositions naturelles pour ce qu'on leur enseigne que la seule noblesse classique vaut d'être étudiée et imitée.

Des pastiches, voilà ce qu'ils produiront, des pastiches sans joie, sans douleur, sans expression personnelle. Quoi! même le cœur douloureux de Shumann est à peine jugé digne d'une dissection ! Quant à l'école française moderne, il est de mode de la mépriser avec une épithète louangeuse. « Très forte, oui, mais sans profondeur ! » tel est le verdict que rendent ces professeurs (entraînant à leur suite les élèves) qui connaissent un peu César Franck, et tout juste de nom, Vincent d'Indy

(1) Peut-être bien que la dernière page de *Zarathustra*, ce n'est plus ni musique ni philosophie, mais simplement de la littérature ?

et Claude Debussy. Et Ropartz, Chausson, Erlanger, Dukas, Duparc, Magnard, pour ne citer que ceux-là, on les ignore complètement, et à leur égard, le dédain de parti pris s'érige en devoir et en règle de conduite. Sont englobées dans le même dédain l'école allemande de Brahms à Richard Strauss considéré détestable, l'école russe moderne (1) y compris Tchaïkowsky jugé immoral (2) et naturellement l'école italienne.

La même incuriosité ne daigne pas considérer la musique opératique en général, fût-elle de Gluck, de Wagner ou de Verdi. Il n'est pas téméraire d'affirmer que, parmi les menbres des « musical clubs » d'Oxford et de Cambridge, la plupart n'a probablement jamais assisté à une entière représentation d'opéra. Ne nous en étonnons pas : la musique dans les Universités restant entre les mains d'une certaine classe de gens ennuyeux, ternes, et terriblement respectables qui font de la musique de chambre comme ils vont à l'office, le dimanche, de futurs clergymen ou professeurs d'écoles que ni un idéal de passion musicale, ni un idéal de passe-temps chics n'entraînent dans ce temple mondain de la musique qu'est Covent Garden. (3)

Cependant, à Cambridge, de louables efforts sont maintenant tentés par Mr E. J. Dent pour dissiper ces préjugés et cette invraisemblable ignorance et enseigner aux jeunes gens que la musique de chambre endort, qu'il existe d'autres œuvres que les *musical comedies* ; et Oxford, où d'ailleurs la musique est généralement supérieure et plus variée, doit quelque reconnaissance à Mr W. H. Hadow, musicien ouvert aux idées modernes, de son aide, de son expérience et de ses écrits.

Il va sans dire que la production musicale dans les Universités ne possède aucune valeur originale ; à peine compte-t-on quelques compositeurs doués d'un talent appréciable, honnête et un grand nombre de forts-en-thèmes d'une incontestable médiocrité. Les génies manquent et même toute

(1) Reconnaissons *qu'il y a deux mois*, l'Université de Cambridge a conféré un doctorat honoraire à Glazounow, après exécution d'une de ses symphonies.

(2) Au fait, la moralité n'y serait-elle pas pour quelque chose ? Les recherches troublantes de musiques intimes, correspondant à du Baudelaire, du Verlaine, du Samain, s'ils consentaient à les connaître, ils les rejetteraient comme décadentes, morbides, et peu respectables.

(3) Si ces personnes se hasardaient à l'Opéra, ce serait pour entendre *Fidelio*, ou, peut-être, un jour de grande débauche, *Lohengrin*.

personnalité est absente des compositions plus admirables qu'intéressantes de Mr D. F. Tovey (1) et de la musique de chambre du Dr Ernest Walker, — les deux seuls noms qu'on puisse d'ailleurs citer.

Il faut remarquer d'ailleurs l'excellence des concerts donnés dans les deux Universités anglaises. On entend à Oxford plus de quatuors, de trios, de sonates que partout ailleurs d'une exécution simplement parfaite. A Cambridge, les interprétations des maîtres n'atteignent pas au même degré de perfection. Cela tient à ce que le milieu musical y est plus amateur que professionnel, composé principalement de jeunes dilettanti pleins de bonne volonté plus que de talent expérimenté, et quelquefois enthousiastes. D'aucuns même, de passage à Paris, s'y pâmèrent devant *l'Etranger* et *Pelléas*, et se jouèrent à eux-mêmes sur leur piano *Pagodes* ou *Jeux d'Eau* inlassablement. A quoi bon compter ces très rares exceptions ? Ils connaissent aussi les *Moralités* de Laforgue, les *Salomé* de Gustave Moreau, les vers d'Henri de Régnier, les dessins de Blake et d'Aubrey Beardsley ; et plus que probablement, ces jeunes gens resteront toute leur vie les délicieux amateurs éclairés improductifs qui vont pensant avec Ibsen que la majorité a toujours tort (2).



Il ne manque aux Universités anglaises qu'un Hans Sachs et un Walter de Stölzing pour corriger et aérer cette pédanterie classique voulue, si fâcheuse ; un Hans Sachs professeur qui voudrait bien rêver le soir à sa fenêtre à petits carreaux ouverte aux brises frémissantes, un Walter jeune ému, vivant et sincère qui briserait les antiques formules après s'en être servi. Ne nous leurrons pas. L'Angleterre n'en produit point, tout au moins dans les classes supérieures de la Société, nourries de principes admirablement conservatifs.

(1) Homme d'ailleurs d'une grande érudition et d'une technique parfaite, de qui Richter a récemment dirigé un concerto pour piano et orchestre.

(2) Il va de soi que de telles exceptions ne correspondent nullement au type de musicien universitaire dont il est question. Les jeunes dilettanti sont ainsi, en dépit de l'enseignement académique.

De naissance, tout « vrai anglais » s'avère sentimental. Nous en avons la preuve par le goût non corrigé de l'innombrable *middle class* qui a le courage de ses opinions et de ses admirations artistiques — d'ailleurs mauvaises. Les pièces des théâtres à succès, les romans à gros tirages, les romances adorées, les histoires romantiques, les tableaux populaires prouvent surabondamment cette folle sentimentalité qui atteint même aux capacités de la détestable sensiblarderie de toutes les qualités transformées en défauts, la plus haïssable. Le « vrai anglais » de meilleure naissance ou d'éducation supérieure rougit de sa sentimentalité comme d'une tare et, anxieux de l'étouffer, dépasse le but et étouffe du même coup sa sensibilité même. Il sera sceptique ou classique, c'est-à-dire impassible. Parce qu'il aura cultivé sa fierté ou son intelligence, il se sera rendu compte de la nécessité de cette opération, trop bien réussie. Sa vie universitaire, son monasticisme sportif ne sont certes pas favorables à faire revivre en lui des sentiments délicats. Indifférent à l'art, il étudiera la musique classique comme un monument d'aichitecture historique édifié par des génies sans passions. Même Beethoven, mal enseigné, le laissera froid. Redoutable malentendu qui cause tout le mal. La musique telle qu'on la considère dans les Universités, c'est une science plutôt qu'un art, un document stérile, un monument archéologique bien conservé d'un style défini qu'on ne peut perfectionner. La musique que produisent les Universités, c'est celle que peuvent composei des hommes sans émotions, aux sens endormis, à la calme érudition, musique sincère et d'un idéal élevé quoique borné, que n'anime pas de son inspiration émotive la Vie Humaine : ni la leur, puisque ces religieux-laïques et ces hommes de sport n'en ont pas, ni celle des autres hommes puisque l'enseignement universitaire s'enorgueillit de l'ignorer. A quoi servent l'Intelligence, les Dons, la Science acquise, les Traditions non-inutiles ? Et comment un art comme la musique plus émotionnel qu'intellectuel pourrait-il progresser dans une atmosphère aussi arriérée, aussi étroite et aussi froide que celle des Universités ? Or, on le sait, tout ce qui n'avance pas recule.

Cette alimentation strictement classique donne des bons résultats, peu, comme des mauvais, beaucoup, selon la faculté d'assimilation des étudiants. Qu'un jeune homme possède déjà une affection particulière pour la noble musique de chambre comme à Oxford et à Cambridge il n'en entend pas de médiocre, son goût se développe et devient de plus en plus cultivé. Il arrive à connaître tout le beau répertoire, sonates, trios, quatuors, des quatre maîtres vénérés. Mais ne sont-ce pas là de bons résultats sinon négatifs, tout au moins improductifs ? En outre, que de fâcheux!

Ces jeunes gens qui n'étudient qu'une seule espèce d'œuvres non seulement ignorent les compositions modernes intéressantes, mais encore peuvent mal distinguer entre la meilleure et la pire musique d'un autre âge ou d'un autre caractère ; sans compter qu'ils jugent ensuite tout ce qu'ils entendent par rapport à leur idéal classique habituel, le plus erronément du monde.

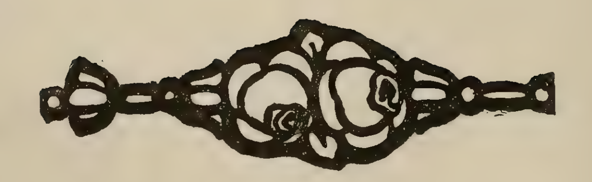
Les Universités se contenteraient-elles de ne pas créer d'artistes, il faudrait le déplorer ; en somme, il en peut surgir d'ailleurs, au dehors de leurs enceintes réservées. Mais, par suite de l'esprit étroit de leur enseignement, elles ne créent même pas de dilettanti idéals qui, doués de sensibilité, de curiosité et de jugement s'intéresseraient aux bons musiciens, qu'ils devineraient, et protègeraient, artistes et concerts, du haut de leur dilettantisme et de leur position sociale.

Enfin il arrive même, et surtout, que nombre d'étudiants s'effrayent de cet enseignement classique sans concessions, qui peut-être n'avaient besoin que d'encouragements adroits pour arriver à connaître la vraie musique et à l'aimer. Voilà le point faible. Le jeune aristocrate passe à travers les années d'Oxford et de Cambridge sans subir aucune influence artistique parce qu'on ne cherche pas à parer l'influence possible de couleurs séduisantes. La musique n'étant pas un sport, il la dédaigne, n'étant pas une distraction, il s'en écarte. Un abîme est ainsi creusé entre les purs musiciens et les purs mondains. Ainsi la musique perd-elle, de par la faute de professeurs trop austères, de futurs grands protecteurs qui lui seraient inappréciables. Un enseignement gradué, agréable, des programmes de concerts ingénieux, un appel à la sensibilité enfouie, une musicalité plus humaine, auraient tôt fait de convaincre

ceux qui ne sont pas uniquement de purs sportsmen. La plupart de ces jeunes gens ne deviendraient sans doute jamais de vrais bons musiciens, mais du moins ils ne considéreraient plus la musique sérieuse comme l'ennuyeuse ennemie ; ils serviraient sa cause comme devraient la servir ces dilettanti idéals que n'engendre pas non plus l'éducation universitaire. Ainsi la jeunesse dorée d'Angleterre, classe qui donne le ton, se contente des flons-flons des opéras-comiques londoniens et des *musical comedies*. La musique en général, et la musique nationale en particulier en souffrent.

Voilà comment les Universités d'Angleterre, fières de leur passé, de leurs vieilles pierres, de leurs traditions, de leur personnalité, peuvent produire de grands hommes sauf des artistes et surtout des musiciens. Leur enseignement de l'unique musique des anciens morts, aux idées respectables, étroites et nuisibles, ennemi du progrès ne saurait être mieux baptisé, stigmatisé que du nom de « Beckmessérianisme anglais »

FRANCIS TOYE ET MARCEL BOULESTIN.



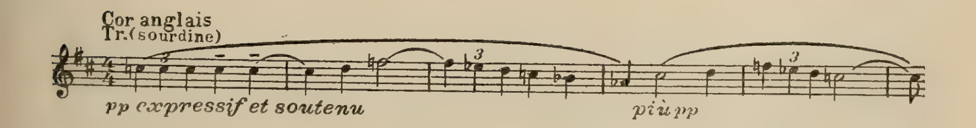


LA MER

TROIS ESQUISSES SYMPHONIQUES DE CLAUDE DEBUSSY

J'ai tenté de montrer, en un article de la *Grande Revue* (10 février) l'heureux changement survenu dans l'art de Claude Debussy, lequel, tout impressionniste d'abord, adopte aujourd'hui des formes plus amples, des idées plus précises, des constructions plus solides, des rythmes plus vigoureux ; et cela, sans rien perdre de sa finesse ni de sa fraîcheur. De cette étude, je citerai seulement la fin, en l'illustrant d'exemples que je ne puis donner qu'ici (1), et en me félicitant de l'heureux accord où je me trouve avec notre excellent collaborateur M. Allix.

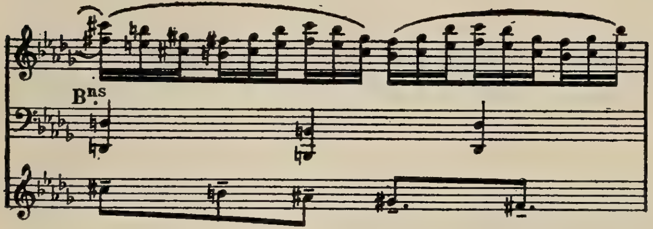
« La mélodie, au lieu de rester en suspens ou de se dissoudre dans l'air, est aujourd'hui explicite, résistante et fermée sur elle-même. Témoin cette phrase qui se dégage, tout au début, du frémissement obscur encore, et c'est la plainte étouffée des solitudes où l'aube disperse ses premiers reflets :



(1) D'après la partition d'orchestre publiée chez MM. Durand, éditeurs.

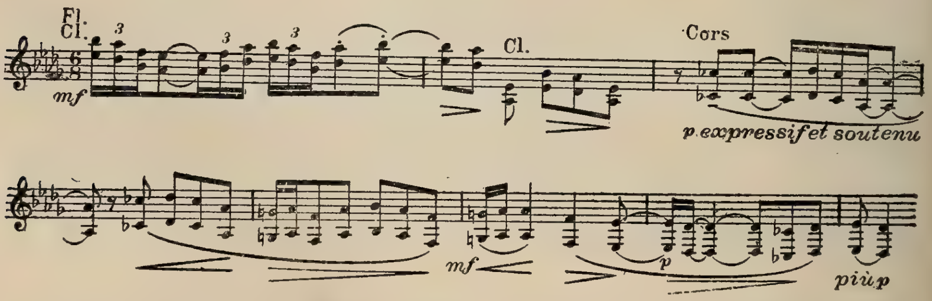
Si nette cependant, qu'on la reconnaîtra toujours, et qu'elle pourra reparaître, tantôt illuminée de soleil, au cours de ce premier mouvement (*De l'aube à midi sur la mer*) :





ou bien fouettée et distendue par les rafales obstinées, dans le *Dialogue du vent et de la mer.*

De même, cette phrase en deux périodes, qui montre les jeux de la lumière et des eaux, miroitement joyeux et attendri tour à tour :



Elle forme à elle seule, après le prélude, la première partie du morceau, largement développée, non par les procédés de l'école, morcellement, augmentation ou renversement, mais par une naturelle fécondité qui fait lever la mélodie autour d'elle : tristesse du hautbois, vol délicat de flûte, caresse du violon, ce sont toutes les voix qui s'éveillent. A dire vrai, Claude

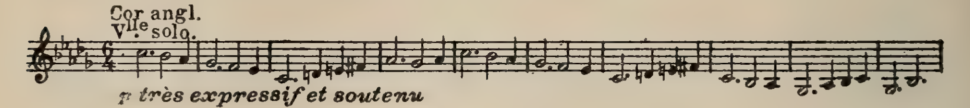
Debussy n'a jamais conçu de développement que par l'association des idées musicales ; mais il n'en avait pas, jusqu'à ce jour, construit d'aussi large, ni dont la pensée directrice fût aussi manifeste.

Ces développements se succèdent entre eux selon un plan fort clair, et les trois parties de l'œuvre ont le rôle et la forme d'un premier mouvement, d'un scherzo et d'un finale de symphonie. On dira que les lois de la symphonie ne sont pas celles du poème symphonique ; ce qui est vrai, si on pense à certaines lois particulières, telles que la modulation forcée de la seconde idée ; faux, si l'on n'entend parler que les lois générales d'équilibre, qui sont la condition même de l'art. La musique de la *Mer* peut, à la rigueur, s'expliquer par elle-même ; son pouvoir descriptif n'est en rien diminué pour cela, bien au contraire. Il n'est de réalisme intégral que celui de la mauvaise photographie ; une œuvre d'art suppose toujours une harmonie intérieure qui la rend stable ; car elle isole, dans la continuité indéfinie de la nature, quelques forces qui doivent former un système clos. C'est donc louer encore l'œuvre nouvelle, de signaler que son premier mouvement comprend deux idées, développées en même temps qu'exposées, dont l'une est en *ré* bémol, l'autre en *si* bémol, et qu'une troisième idée, qui reparaîtra dans le dernier mouvement, ramène le ton de *ré* bémol ; c'est ce grave appel des trombones et des cors, qui monte des profondeurs et vient s'épanouir en un triomphe rutilant :



Et sait-on comment s'annonce ce retour au ton principal ? Par une pédale de dominante, c'est-à-dire par un enchaînement d'harmonies sur un *la* bémol, soutenu à la basse, et dont notre oreille attend la résolution à la quinte inférieure. Mais

ces harmonies vibrent de chaleur, et elles enveloppent un chant de volupté somnolente et torride :



C'est l'heure méridienne où les yeux se ferment et le corps s'assoupit. Ainsi, par un de ces accords dont l'artiste a le secret, la raison est satisfaite en même temps que la nature observée ; l'ordonnance du tableau ajoute à son éclat.

Ces tonalités précises n'ont aucune arrogance. Elles guident sans rigueur une mélodie qui reste libre de supprimer les demi-tons, à la chinoise (3e exemple, première période), ou de les rapprocher en progressions chromatiques, de sous-entendre une note, d'en altérer une autre, et de grever, par exemple, le ton de *ré* bémol d'un *sol* naturel et d'un *ut* bémol (3e exemple, seconde période). Voilà qui fait présager la chute prochaine de nos deux pauvres modes diatoniques, le majeur et le mineur, et l'avènement d'une musique sans gammes fixées, qui reposera directement sur les relations de l'harmonie.

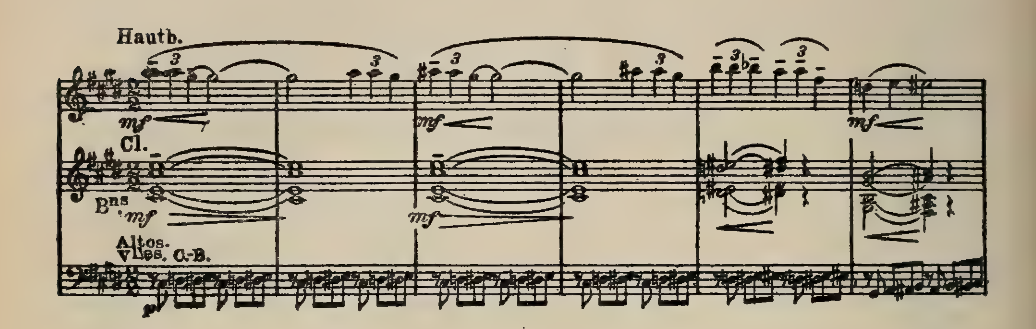
C'est l'harmonie qui, partout présente, prévient toute méprise et résout toute incertitude, assigne une fonction définie à des notes qui ne sont nullement enchaînées au hasard, ni en vue du seul effet pittoresque. Cette harmonie, aussi fine et aussi riche que jamais, est ici réalisée avec plus d'ampleur, et plus figurée. Au lieu de se présenter sous la forme primitive d'accords et de se confier une fois pour toutes à un chœur d'instruments, elle se répartit à travers tout l'orchestre, passe d'un groupe à l'autre, s'enfle et se creuse tour à tour, et surtout se traduit en vifs accents, en motifs décidés, même en mélodies complètes, qui animent ces fonds jusque-là immobiles, les divisent en plans successifs et leur donnent un mouvement. On trouve dans ce poème symphonique une alerte polyphonie, toujours claire parce qu'elle est la floraison de l'harmonie, et qui, du sommet de l'orchestre à ses profondeurs, éveille le rythme...

La puissance : voilà ce qui frappe et même peut surprendre en cet art nouveau. Cette puissance se rencontrait déjà dans les œuvres les plus légères en apparence, mais elle y demeurait latente : on la devinait seulement, à la sûreté du geste, à l'assu-

rance de la démarche, et à cette exquise réserve même, indice d'un singulier empire sur soi-même. Elle éclate aujourd'hui, comme elle éclatait en certains endroits de *Pelléas*, les plus dramatiques : ainsi cette scène d'angoisse et de pitié où Golaud, altéré de savoir, interroge l'enfant et le fait témoin. Mais c'étaient là des marques isolées, qui peut-être même se détachaient trop parmi la suavité d'une musique où se dénouait toute volonté. Beaucoup s'y méprirent, au point de vouer dans leur cœur Claude Debussy à refaire toujours ces tableaux du jardin ou de la fontaine, dont le charme alangui lui était prescrit par le sujet, choisi d'ancienne date, mais ne répondait plus peut-être, au moment où parut l'œuvre, à la vigueur d'un esprit ambitieux de laisser la vie entière, au lieu de l'embaumer de volupté attristée. On ne vit pas alors que l'avenir de sa musique était dans la force. Non la force brutale d'un R. Strauss, musicien disciplinaire qui trop souvent donne la bastonnade à son auditeur ou le gave malgré lui. Nous n'avons rien à craindre : la force reste toujours harmonieuse, chez ceux qui ont reçu les dons des Muses. Et si l'on en doutait, on n'aurait qu'à se ressouvenir de ce passage, au centre du deuxième mouvement (*Jeux de vagues*), où de vifs frissons d'écume cinglent une mélodie douce et glauque comme ces sentiers de calme qui se traçent sur l'étendue miroitante :



ou bien encore de cette réponse si tendre que fait la mer aux assauts du vent dans ce *Dialogue* qui termine le poème par un déchaînement d'énergie et un emportement d'émotion :



LOUIS LALOY





LE MOIS

Concerts et Théâtres

CONCERTS-COLONNE

Exception faite pour la chaconne de Bach et pour le prélude de *Lohengrin*, on peut dire que le mois a été consacré à la musique française, représentée par neuf artistes.

A tout seigneur tout honneur : outre la traditionnelle *Damnation de Faust*, nous avons eu deux fois la géniale et baroque *Symphonie fantastique*. Un peu trop de mollesse ; l'orchestre et son chef semblent désormais blasés sur cette musique, et le public aussi, peut-être. On ne bisse plus la *Marche au Supplice !* Par malheur, on ne peut être ici que de feu ou de glace : M. Colonne ne m'a point dégelé. A galvaniser Berlioz il a, depuis trente ans, très justement moissonné les lauriers ; c'est très beau les lauriers, mais il n'en faudrait pas faire litière, ni oreiller. Trop souvent les nuances, que notre fougeux romantique a voulu parfois exagérer jusqu'au paroxysme, sont réduites à l'état de simple indication ; les très vaillants artistes jouent un peu, révérence parler, comme des ronds-de-cuir, sur

leurs chaises de paille. Cependant, à la fin de la marche, M. Colonne fait lever tout son monde pour saluer le public. C'est un effet dont il abuse quelque peu, et qui devrait, sinon être proscrit, du moins demeurer très-exceptionnel. Les applaudissements vont soit à l'œuvre, soit à un soliste, soit à l'exécution collective ; dans ce dernier cas, c'est au chef et au chef seul qu'ils s'adressent légitimement.

N'est-ce pas montrer un peu trop de complaisance pour les faiblesses du public que de s'arrêter sur la vingt-cinquième mesure avant la fin de la scène aux champs et de laisser libre cours aux bravos avant de faire entonner le solo de cor anglais ? Le tonnerre attend, pour gronder au loin, que les applaudissements aient cessé !

De Franck, le morceau symphonique de *Rédemption* et *Psyché* ont été exécutés avec un grand souci de nuances et suivant une progression dynamique très bien réglée ; je suis d'autant plus heureux de le constater que je me suis permis tout à l'heure de l'exprimer à M .Colonne. Mais aussi c'est lui qui nous apprend à être difficiles pour lui-même !

Cependant le mouvement de l'interlude de *Rédemption* était un peu lent pour exprimer l'allégresse. Et quant à la tradition établie au Châtelet de reléguer les chœurs et le récitant de *Psyché* dans la coulisse, je ne saurais l'approuver, eût-elle été cent fois tolérée par le père Franck. On y gagne sans doute un peu de mystère, mais on y gagne aussi un fâcheux harmonium, et, sans compter l'inconvénient de ne plus percevoir un traître mot des paroles (si encore le programme les donnait !) on y perd toute cohésion entre les voix instrumentales et chorales. Le défaut de la combinaison apparaît dans tout son lustre quand les harpes, visibles et présentes à l'orchestre, accompagnent les lointains choristes.

Quant aux œuvres mêmes, elles demeurent exquises. Qu'elle était mélodieuse l'âme pure de ce musicien, le seul peut-être qui ait pu sans ridicule affronter la périlleuse entreprise de faire chanter les anges ! Pour n'être guère chatoyant, pour procéder par larges touches, en glacis superposés, registration plutôt encore qu'instrumentation, son orchestre ne laisse pas de produire grand effet. On a l'impression de fouler l'herbe épaisse et fleurie des hauts pâturages alpestres.

M. Jacques Thibaud a joué, avec sa maestria coutumière,

la chaconne de Bach et la *Symphonie Espagnole* de Lalo. C'est un beau violoniste ; il abuse seulement du glissé, qui ne le conduit pas toujours au but, surtout sur la quatrième corde. M. Bachmann nous apprenait dernièrement que la tête et le corps de Paganini gardaient une immobilité complète, absolue ; pourquoi faut-il que tant de violonistes nous exhibent le dandinement continu d'un plantigrade en laisse ? On a le mal de mer à les voir, quand ce n'est pas à les entendre.

Si un mauvais concerto est une chose abjecte, un concerto qui est de la musique comme précisément la *Symphonie Espagnole*, ne met peut-être que mieux en lumière le vice rédhibitoire du genre. En dépit du très grand talent de M. Thibaud, on est souvent tenté de lui crier : Monsieur, trêve à vos prouesses, que nous puissions jouir de cet ingénieux orchestre, pétillant d'esprit et de verve.

Je ne puis rien vous apprendre de l'exécution du concerto en *sol* mineur de M. Saint-Saëns, bientôt quadragénaire (le concerto !), ni de l'*Après-midi d'un faune*, ni du Paradou musical de M. Bruneau (*la Faute de l'abbé Mouret*), ni des trois nouvelles mélodies de M. Dubois : un cerbère jaloux veillant sur l'auguste enceinte (ce n'est pas la reine d'Espagne que je veux dire, c'est la salle du Châtelet) ne l'a pas voulu permettre.

Le magnifique programme du dernier concert de janvier encadrait, entre *Rédemption* et *Psyché*, les *Souvenirs* et la *Mer*, dirigés par leurs auteurs, et séparés par l'*Apprenti Sorcier*. J'ai déjà longuement parlé du noble et émouvant poème ne M. d'Indy ; il fut encore mieux joué qu'en décembre et reçut le même accueil.

Le scherzo de M. Dukas dont M. Colonne dut recommencer l'exécution très brillante et très précise, est une pièce étincelante, qui procède jusqu'à un certain point de la *Reine Mab* et des poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns. Le rôle explicatif du programme y est réduit au minimum, et toute allusion à la ballade de Gœthe pourrait être supprimée sans nuire à l'intérêt du morceau, qui porte en lui-même les raisons musicales de son développement. La netteté de la conception, la sûreté de l'écriture, en font une œuvre achevée, un indiscutable et classique chef-d'œuvre, qui porte infailliblement sur le public. Je ne veux pas bouder contre mon plaisir, qui fut vif ; oserai-je dire pourtant que j'admirerais davantage l'*Ap-*

prenti Sorcier si son auteur en était resté là ? Ce Dukas-là est un maître ; mais je préfère le Dukas, moins transparent et plus profond, de la sonate, des variations, et d'*Ariane et Barbe-bleue*. Presque trop amusant, l'*Apprenti sorcier !* c'est un bijou, c'est aussi un peu un joujou. Et sans doute :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange ;

oui-dà, cela est bon à dire à Froment Meurice !

Il est clair que l'œuvre une fois entendue, on aura toujours une joie sans mélange à la retrouver, mais qu'elle n'a plus rien de nouveau à révéler. Aussi servait-elle fort à propos de tampon entre deux compositions très diversement hermétiques, l'une par la forme profondément méditée d'une discrète confidence, l'autre dont il me reste à parler autant par l'imprévu du plan que par la sensibilité si aiguë et si personnelle qu'elle dévoile.

Mais que disais-je donc dans le dernier numéro ? il s'est réveillé, le public du Châtelet, à la première audition de la *Mer*, et ce furent de belles exclamations et de stridents coups de sifflet. A la bonne heure ! rien ne saurait être plus flatteur pour un artiste original que ces manifestations d'hostilité irréfléchie : je le dis très-sérieusement. Au reste, le dimanche suivant, l'apathie régnait de nouveau : les bravos furent moins nourris et c'est à peine si un sifflet honteux se fit entendre.

Un apprenti-sorcier, ce n'est certes pas M. Debussy ! Sorcier consommé au contraire, et prestigieux artiste. Les futurs traités d'orchestration emprunteront sans doute maint exemple au scherzo de M. Dukas : la *Mer* ne leur donnera rien, car les trouvailles dont elle fourmille, incessamment variées comme « le sourire innombrable des flots », n'appartiennent vraiment qu'à M. Debussy dont l'inépuisable fantaisie les crée sans trêve ; elles éclairent les facettes de son esprit ondoyant et divers comme son sujet.

Si je ne puis analyser ainsi que je le voudrais les trois esquisses symphoniques, c'est la faute des éditeurs et non la mienne ; mais peut-être n'est-il pas mauvais d'en être réduit à des souvenirs d'auditeur pour apprécier cette œuvre d'un impressionnisme très-étudié. Certaines marines de cet autre Claude qui est Monet caressent les yeux à peu près comme

jouissent ici les oreilles. Des trois parties (I De l'aube à midi sur la mer. — II. Jeux de vagues. — III. Dialogue du vent et de la mer), c'est la troisième que je préfère, mais cela doit dépendre des dispositions du moment.

Tout paraît d'abord inventé dans cette musique ; en écoutant attentivement, on reconnaît pourtant qu'elle n'est pas sans attaches avec l'art traditionnel, si, en son esprit de synthèse spontanée, elle ne dédaigne aucune des ressources de toutes les civilisations musicales, jusqu'à celle de l'Extrême-Orient ; on reconnaît surtout que l'imagination du musicien n'erre point du tout à l'aventure. Certains diraient que pour évoquer la mer il convient que la musique soit..... *vague* ; mais elle n'est point vague, elle est subtile et raffinée. Pour se montrer fort libre, la composition n'en est pas moins harmonieuse en sa souplesse.

Le pire philistin, en présence d'une telle œuvre est l'homme qui croit « savoir la musique », et prend naïvement ses pauvres habitudes pour des lois intangibles. Tout le choque et il ne sait où se prendre. Si encore il avait comme bouée de sauvetage un commentaire littéraire, une petite histoire ! Mais non, ce ne sont que les impressions d'un musicien, il faut seulement les écouter et les revivre en musicien, s'en laisser pénétrer docilement comme l'auteur a lui-même subi toutes les fascinations de la mer.

On a reproché à ce triptyque d'être plutôt de la musique pure que de la musique descriptive : je suis bien de cet avis, mais je vois là un éloge plutôt qu'une critique. Oui, l'œuvre est moins didactique que lyrique ; l'imitation ne s'y montre qu'adroitement stylisée ; l'auteur ne nous transmet pas sa sensation toute crue, mais seulement réfractée à travers le prisme de son imagination musicale.

Certes M. Laloy a mille fois raison d'observer (dans son récent livre sur Rameau) qu'il n'y a pas d'œuvre d'art sans sujet : seulement le vrai sujet de l'œuvre musicale, c'est le musicien lui-même. Quand il se borne à tenter de nous mettre directement en présence des images qui le frappent, au moyen d'effets imitatifs d'un réalisme plus ou moins grossier et toujours puéril, on a le droit de dire qu'il reste à moitié de sa tâche ; c'est à lui de transmuer ses impressions en musique, laquelle nous suggérera les mêmes images, ou d'autres, peu

importe. Il me semble que c'est dans cet esprit vraiment artistique que les trois esquisses de la *Mer* ont été conçues et exécutées. Ce qui m'intéresse surtout en elles, c'est le tempéramment musical de M. Debussy. Aussi serait-il vain de les comparer aux innombrables tableaux de mer que compte déjà l'histoire de la musique : érudition facile, mais sans portée esthétique. Mais rien ne serait plus curieux que de voir M. Debussy s'essayer à traduire des impressions de nature qui n'emprunteraient à la réalité qu'un minimum d'éléments sonores. En musique, comme d'ailleurs en littérature, la montagne a trouvé beaucoup moins d'interprètes que la mer. Que rapporterait M. Debussy d'une villégiature à Vallouise ou à Pralognan ?

G. ALLIX.



A L'OPÉRA

MM. Messager et Broussan ont entrepris la tâche herculéenne de nettoyer l'Opéra d'Augias. En trois semaines, ils sont parvenus à le purifier de ses miasmes et du terrible goût dont l'avait affligé une direction presque démente. Et, pour nous prouver que le plus usuel répertoire pouvait être rajeuni, ils ont eu la coquetterie de faire, pour leur réouverture, des habits neufs à ce bon vieux *Faust*, dont le public moyen ne s'est jamais lassé. Il faut que j'avoue une lacune de mon éducation : protégé par un bienveillant hasard, jamais je n'avais entendu cet ouvrage ; il a été donné à M. Messager de rompre le charme. Je ne lui en veux pas : car la musique de Gounod ne m'a pas semblé mériter le mépris qu'on lui a voué en des cercles austères. Elle manque évidemment de noblesse, de grandeur et de franchise. Elle sonne faux, mais elle sonne agréablement. Elle est vulgaire, mais harmonieuse. Même son entrain facile, son attendrissement à volonté, ses flonflons de guingette et ses rataplans de musique militaire ont pris aujourd'hui, par la vertu du passé, une grâce surannée, qui est celle du second empire ; le temps approche où ce style brillant et commode aura pour nous du charme, dans la musique comme dans l'ameublement. D'ailleurs l'orchestre de Gounod n'est

point du tout méprisable : les couleurs en sont claires et variées, et l'on y reconnaît que l'exemple de Weber n'a pas été perdu.

Quant aux nouveaux décors, ils sont ingénieux, pittoresques, mais restaient trop dans l'ombre, le premier soir ; je pense qu'un meilleur réglage du « jeu d'orgue » aura corrigé ce défaut ; les costumes, à la mode d'Holbein, sont fort jolis, et offrent une harmonie de couleurs douces dont depuis bien longtemps l'Opéra avait perdu le secret. Ce sont d'heureux débuts, d'un bon augure pour les prochaines reprises de *Namouna*, puis d'*Hippolyte et Aricie*.

Louis Laloy.



SOCIÉTÉ NATIONALE, 11 Janvier.

Le *quintette* de Franck et le *quatuor à cordes* de Ravel faisaient un cadre trop riche à des pièces moindres, mais inédites. La surprise de découvrir celles-ci ne valut pas le plaisir de retrouver leurs aînées par l'âge et le mérite. La Société Nationale, en prenant soin d'entourer ainsi les œuvres nouvelles, ne risque pas du moins de faire regretter les autres. Aussi bien la nouveauté n'est-elle pas le privilège de ce qui est nouveau. Rien ne parut plus jeune, plus fraîchement éclos à la vie, que le quatuor de Ravel, avec ses hardiesses pittoresques et la saveur de ses rythmes allègres. M. Geloso, excellemment secondé, a fait triompher son jeu nerveux et ardent. — Pour le reste, j'ai peine à voir clair dans une poussière d'œuvres menues, dont quelques-unes ne laissent pas d'être agréables. Dans la *Suite : Petite Russienne* d'*Inghelbrecht* défilent des airs populaires que l'harmonisation semble désarticuler à plaisir, ce qui ne nous fâche qu'à demi, car ces thèmes sont pauvres et n'ont que le mince attrait d'être anonymes. Mais ils sont enchassés avec un art habile, et l'interprétation de M. Ricardo Vinès, lumineuse et animée, a fort joliment coloré ces petites scènes. Nous lui devons aussi d'avoir pris de l'agrément aux *Pointes sèches* de M. *Jean Poueigh*, où il indique les vives touches d'un combat de coqs, et, quelque chose de mieux, ce qui nous a charmés et rafraîchis, c'est l'ode chinoise de M.

Roussel, d'une poésie espiègle et profonde tout de même, sans le papillotement du faux orient. Mme Jane Bathori, sincère et expressive, a rendu l'émoi délicieux d'une ingénue de là-bas, qui a peur de son galant et d'elle-même.

JOSEPH TRILLAT



CONCERTS BLANCHE SELVA.

Mlle Selva n'a pas ce jeu rigide et articulé qui est celui de presque tous les pianistes français — de tous ceux qui ont passé par le Conservatoire sans exception, et dont M. Diémer et M. Risler sont à l'heure actuelle les représentants les plus notoires et les plus applaudis. N'assistons-nous pas en ce moment à un mouvement de réaction contre l'ancienne méthode ? Ne nous a-t-on pas trop répété qu'une articulation formidable était la base même du talent ? N'avons-nous pas trop sacrifié à *l'indépendance des doigts*, grand mot absolument vide de sens dont on a fasciné plusieurs générations de jeunes élèves. Regardons Mlle Selva, elle ose frapper la note, tantôt de haut, tantôt de bas, la caresser à l'attaque ou au lâcher, la faire vibrer par des ondulations successives du poignet : elle ose même jouer du bras, chose qui était réputée autrefois haïssable entre toutes : et elle n'a pas tort. A une grande diversité de moyens correspond inévitablement une grande diversité d'effets : vouloir obtenir des sonorités variées, avec une attaque toujours identique, est une entreprise au moins hasardeuse. Mlle Selva n'échappe pas complètement à ce dernier reproche. Sa technique, pour avoir déjà un grand coloris, n'atteint pas la prodigieuse diversité de certaines écoles étrangères, celle de Leschetitsky entre autres. Voudrait-elle éviter systématiquement toutes les sonorités molles et sensuelles et les procédés de pédale qui enveloppent le son d'une atmosphère musicale imprécise ? Peut-être ne les jugeait-elle pas à leur place dans son programme du 5 février. Ce serait alors une question de principe et non de technique. C'était plaisir de l'entendre dans ces petites pièces de Scarlatti, auxquelles elle donna un esprit, une drôlerie charmante. Mlle Selva sait avoir « *le jeu gai* ». C'est une qualité

rare et inappréciable ! Sa toccata de Bach fut héroïquement menée, les accents rythmiques, très accusés, venant marquer comme des coups de fouet la progression triomphale du morceau. Mais tout n'est pas là, nous eussions souhaité d'entendre aussi le Bach de la tendresse, de la mélancolie et de la douceur. De telles qualités n'eussent pas été déplacées non plus dans cette sonate de M. d'Indy, qui est un monument à ajouter à l'histoire de la musique de piano.

A. M.



FONDATION BACH.

L'éloge de la fondation Bach n'est plus à faire. Dans sa séance du 30 janvier, son vaillant directeur, M. Charles Bouvet, nous régalait d'un concert Mozart, avec le concours de la voix chaude et merveilleusement timbrée de M. Plamondon. Oserai-je l'avouer? il m'a paru que le divin Mozart et le public venu pour l'entendre avaient besoin, l'un et l'autre, d'être un peu réchauffés. Est-ce un hasard ou un symptôme ? En tout cas, le fait est à retenir : dans une société de musique ancienne, l'auteur de Don Juan n'a pas trouvé le même accueil que Vivaldi ou Boesset. Faut-il croire que la musicologie portera atteinte à Mozart en le replaçant dans son milieu, et à la suite de ses prédécesseurs ? Je ne sais trop, et les fanatiques diraient au contraire que le génie de ce grand homme ne pourra que gagner à toute comparaison historique. D'autre part, il est certain que nous exigeons aujourd'hui de la musique ce que nos pères évitaient précisément de lui demander. Nous voulons qu'elle nous transporte en rêve très loin de ces réalités que le XVIIIe siècle n'a jamais consenti à perdre de vue. Et en vérité, Mozart lui-même ne serait pas un artiste complet, s'il ne s'était souvent laissé entraîner de ce côté par le feu de génie. Mais avec quels ménagements il s'engage dans cette voie, et de combien de concessions il s'entoure ! A peine sa pensée s'est-elle envolée qu'elle revient aussitôt toucher la terre ferme des conventions de son temps. Cet essor nous charme, nous ravit, mais nous ne pouvons oublier qu'il aura sa fin dans quelque gambade indifférente. Et notre joie est attristée d'avance. Et puis Mozart n'est-il pas resté l'éternel

enfant prodige habilement dressé par son père Léopold ? Sa musique est son jouet ; son espièglerie nous enchante ; de lui nous acceptons tout, il nous retient par cet attrait particulier à la jeunesse, à la vie qui s'élabore. Mais cette disposition convient moins à un concert où nous sommes spectateurs, qu'à un salon où nous pouvons donner cours à nos sentiments et prendre notre part de ces ébats. C'est là un art essentiellement sociable.



SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Les trois concerts que vient de donner la Société Philharmonique ont continué l'œuvre intéressante commencée par les premiers. Ce n'est pas, à vrai dire, qu'ils nous révèlent des musiques bien nouvelles, mais ils nous donnent des exécutions excellentes de celles que l'on connaît, et le bienfait d'entrer plus avant dans leur compréhension est considérable. C'est au plus haut point ce qu'a réalisé le Quatuor Rosé, de Vienne, que l'on n'avait pas encore entendu à Paris et qui, en deux séances a joué des quatuors de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann. On ne saurait trop admirer cette sorte de mimétisme, par quoi ces grands artistes adaptaient leur talent à ces génies d'inspirations si différentes, et nous en faisaient comprendre les nuances les plus délicates, par leur jeu toujours divers et varié, et cependant bien homogène. Nous entendîmes avec plaisir Mme Swinton qui chanta, d'un beau contralto, des mélodies russes ; Mlle Suzanne Metcalfe, de New-York, dont la voix est d'une souplesse et d'une pureté extraordinaires ; M. Louis Frœlich, superbe dans l'Air de *Jules César*, de Hændel. Ce fut enfin M. Eugène Ysaye ; ce très grand artiste exécuta d'une façon absolument parfaite la *Sonate n° 2 en la majeur* de Bach, une *Chaconne* avec accompagnement d'orgue, de Vitali, une Sonate de Geminiani. La manière sobre et puissante dont il joua la première de ces œuvres, surtout, fut justement acclamée. Mais la psychologie du virtuose est insondable : fut-ce le même Ysaye qui joua à la fin du concert un *Caprice*, de sa compostion, d'après une étude en forme de valse de Saint-Saëns, aug-

mentant par son jeu tout le mauvais goût dont ce morceau regorge. « Je trouve deux hommes en moi » disait Racine, d'après saint Paul. M. Ysaye peut en dire autant

François Sternay.



CONCERT REVEL.

Je suis heureux de signaler le concert donné par le violoncelliste Louis Revel à la Schola, comme un modèle d'audition rétrospective. Au programme des sonates italiennes du XVIIIe, des pièces de Loeillet, et de Bach, dont un air religieux accompagné de la sonorité sombre de deux violoncelles. En outre un peu de chant (Mlle Eléonore Blanc et M. Tesson). Enfin de curieuses pièces de Scarlatti et de Byrd exécutées par Mme Gaston Revel, avec une aisance, un style dégagé tout à la fois et précis qui m'ont ravi. Voici donc la musique ancienne qui retrouve auprès d'interprètes modernes l'intérêt immédiat et l'attrait qu'elle a depuis si longtemps perdu. On connait le goût large et sobre de M. Louis Revel et sa belle sonorité toujours chaude. En somme une excellente soirée d'art.



CONCERTS D'AVANT-GARDE.

Ce soir là, c'est-à-dire le 9 décembre, M. Rey nous conviait à une excursion musicale à travers les œuvres modernes. Du haut des pics cévenols, où Mlle Selva nous maintient quelques temps avec la symphonie de d'Indy, nous sautons brusquement dans les cuisines de l'Enfant Roi, à la suite de M. Bruneau. Puis nous voici en Allemagne avec Florent Schmidt, dans les « Nuageries » avec Casella, dans la « Clareté » avec Gaubert. De là nous reprenons le chemin de la montagne guidés par A. Marsick. Mais bientôt Ravel nous ramène à la chambre d'enfants, encombrée de jouets, et la promenade s'achève au salon par un aimable morceau de harpe qui vaut à Gabriel Pierné et à Mlle Renié d'unanimes bravos. De ce cycle qui ne

saurait être parcouru sans un certain entraînement, plusieurs aspects étaient déjà connus ; d'autres se voyaient pour la première fois. De ceux-ci j'ai surtout goûté le paysage un peu d'indyste de A. Marsick, très vigoureux et très franc.



CONCERTS SECHIARI.

Venant après plusieurs échecs, cette tentative de concerts symphoniques à grand orchestre dans la semaine nous avait inspiré quelques craintes, l'an dernier à son début. M. Sechiari est aujourd'hui récompensé de sa persévérance. Il va doubler le cap de la deuxième année et, nous l'espérons bien, tenir le succès définitif qu'il mérite. L'exécution est, somme toute, très honorable. Il manque encore à l'orchestre de la cohésion et à son chef du calme. Il ne faut pas que la rapidité, souvent exagérée chez lui, du mouvement couvre l'insuffisance de travail et l'oubli des nuances. Mais ce sont là défauts de jeunesse ; il ne restera bientôt de cette fougue que de la chaleur et de la puissance et nous aurons l'an prochain tous les jeudis soirs, espérons-le, un bon concert symphonique.

Dans ses six premières séances de cet hiver, M. Sechiari a donné quelques nouveautés. Il a tenu à jouer le premier à Paris les quatre ouvertures de Wagner que M. Motti a tout récemment publiées, et il faut l'en louer, si mince que soit leur valeur musicale. On a tout dit sur la Genèse de ces œuvres de jeunesse d'après les « Mitteilungen » de Breitkopf et nous n'y reviendrons pas. Comme intérêt,elles ne font pas encore pressentir le *Vaisseau Fantôme*, ni même *Rienzi*. C'est donc entre 1836, date de « Rule Britannia » et 1842, c'est-à-dire à son premier séjour à Paris qu'il faut placer la période décisive de Wagner.

La *Sinfonia Sacra* de M. Widor pour orgue et orchestre est une sorte de Choral varié sur l'hymme « Veni Redemptor gentium » œuvre scholastique mais intéressante et qu'on appréciera mieux à une seconde audition,d'autant qu'il y avait un peu de flottement dans l'orchestre, à ce qu'il nous a semblé.

De M. Bazelaire, qui tient une partie de violoncelle dans l'orchestre Sechiari, nous avons eu une « Cléopatre »« épisode

symphonique » inspiré par deux sonnets de J. M. de Heredia. Cette page de debut a beaucoup de prétention et de grandiloquence, mais aussi d'heureuses recherches harmoniques et une adroite instrumentation. Ce sont des promesses.

F. G.



CONCERT LEJEUNE.

Le 29 janvier, à la salle Mustel, le *quatuor Lejeune* a inauguré une série d'auditions qui formera un résumé de l'histoire du quatuor. Cette soirée était consacrée à l'école allemande du XVIIe-XVIIIe siècle. A côté d'une intéressante sonate de *Fasch* (1688-1758) et d'une délicate amuserie de *Philippe-Emmanuel Bach*, nous avons entendu deux œuvres tout simplement admirables: l'une de *Buxtehude* (1637-1707) et l'autre de *J. H. Biber* (1638-1698). Une fois de plus, il se vérifie que le XVIIIe siècle, auquel s'attachent toutes les sociétés de musique ancienne, fut une époque à demi musicale, et hostile par instinct à toutes les qualités qui nous séduisent dans une œuvre sonore. Combien nous sommes plus près aujourd'hui de l'art de 1650 que de celui de 1750 ! C'est une vérité qui apparaîtra bien à quelque jour, et qui nous délivrera des éternelles louisquinzeries où l'on semble vouloir résumer toute la musique ancienne.

M. Lejeune a une qualité de son qui se prête bien à l'exécution de la littérature de violon de ces époques éloignées. Il n'écrase pas la corde, et il ne s'emballe pas. Il est un des premiers que j'ai vu comprendre (sans doute intuitivement) ce *tic tac des petits coups d'archets* que la critique du XVIIIe siècle considérait déjà comme antique, et que l'école de Baillot fit complètement disparaître. Il y a dans ces œuvres une certaine galanterie, tantôt mièvre, tantôt provocante, dont le XIXe siècle nous a fait oublier le secret. Des initiatives comme celles de M. Lejeune aideront très certainement à reconstituer ce style disparu.



CONCERTS RISS-ARBEAU.

Ces six séances où Mme Riss-Arbeau a concentré devant nous l'œuvre entière de Chopin, feront l'étonnement des historiens futurs de la musique. De ce monument élevé à la gloire du maître polonais, il restera chez les auditeurs le souvenir d'une remarquable exécution et d'un prodige d'endurance pianistique.



COURS D'ESTHÉTHIQUE AU CONSERVATOIRE.

Nous n'avons pas encore signalé cette remarquable fondation à laquelle tous les amis de la musique doivent applaudir. M. Imbart de la Tour s'est avisé de remarquer l'insuffisante instruction de nos artistes lyriques. Les nécessités de la vie de l'artiste sont telles qu'un chanteur sort du Conservatoire sans avoir songé à autre chose qu'à mettre au point un certain nombre d'airs à succès. N'y aurait-il pas moyen de lui donner une culture de théâtre, c'est-à-dire de lui inspirer la curiosité de savoir pourquoi il monte sur les planches, ce qu'il y vient faire, et à quelles manifestations d'art il prête le concours de son talent ? Certes la tâche n'est pas aisée. Lorsque, dans la journée d'un artiste, vous avez fait la part qui revient aux exercices d'entraînement, aux leçons, aux démarches obligées ou subies, aux compétitions incessantes que le succès traîne avec lui, enfin à la profession même, que reste-t-il pour réfléchir sur les fins d'une activité qui est satisfaite lorsqu'elle trouve l'applaudissement et l'argent ? M. Imbart de la Tour pense avec raison que les préoccupations esthétiques, qui dépassent un peu la rampe, doivent être suggérées à l'artiste dès son séjour à l'école, c'est-à-dire au Conservatoire. Et partant de cette idée généreuse, il a organisé tout un programme, qui, depuis les Origines de l'opéra français jusqu'à Pelléas, donne en cinquante leçons une conception très nette du théâtre où l'on chante. Espérons que la musicologie pénétrera par cette brèche dans un milieu qui lui est assez peu accessible, et cela, grâce au désintéressement de M. Imbart de la Tour.

J. E.



CASTOR ET POLLUX A MONTPELLIER.

Castor et Pollux, créé en 1737, n'avait plus été joué depuis l'année 1785 ; il vient d'être remis à la scène sur le Théâtre Municipal de Montpellier (23 janvier 1908). Nous devons cette si intéressante reprise à l'activité extraordinaire, à l'opiniâtreté et au talent de M. Charles Bordes, qui est en train de faire à Montpellier la première tentative sérieuse de décentralisation artistique. Nous la devons aussi à la bonne volonté des directeurs actuels de ce théâtre, MM. Broca frères.

Castor et Pollux est le troisième ouvrage dramatique de Rameau (le premier, *Hippolyte et Aricie*, date de 1733). Les reprises que l'on en fit vers la fin du XVIIIe siècle étaient surtout destinées à contrebalancer le succès des Italiens ou même de Gluck. « Le contraste de la fureur pour aller à ce spectacle, avec le froid et l'ennui qui règnent dans l'assemblée est étonnant et il faut voir par ses yeux cette merveille » (1). Ainsi s'exprime en 1778, John Adamson qui avait assisté à une de ces reprises (à la douzième représentation on refusait du monde !). Le but de celle qui vient d'être faite et l'impression produite sont tout autres. Il s'agit cette fois de la remise à la scène d'un pur chef-d'œuvre insuffisamment apprécié en son temps, et trop méconnu dans la suite. On peut lire dans le Dictionnaire de Choron et Fayolle (1811) l'article sur Rameau qui résume bien l'opinion des musiciens au début du XIXe siècle. Après avoir reconnu que l'auteur de *Castor et Pollux* a su donner à ses chants « plus d'ornement et de variété, à ses chœurs plus de mouvement et d'effet » que ses airs de danse sont excellents, ils lui refusent la verve et l'imagination, trouvent qu'il a trop aimé le bruit, qu'il a manqué de sensibilité, que ses chants sont baroques et de mauvais goût, que son harmonie surchargée de dissonances convient peu au style dramatique, que sa facture est incorrecte et qu'enfin il est très inférieur à Lalande, Campra, Bernier, Clérambault et autres. Ce jugement devait être revisé : c'est maintenant chose faite.

Patronée par le Ministère des Beaux-Arts, encouragée par la haute société Montpéliéraine et toute l'Université, accueillie

(1) *Mémoires secrets.* Londres, John ADAMSON, t. XII, p. 168, 169 ; 22 novembre 1778. — Cité par DESNOIRESTERRES dans son livre *Gluck et Piccini* (1875.)

même avec curiosité et plaisir par le public, cette dernière reprise a réussi au delà de toute espérance.

D'où vient donc l'enthousiasme que nous avons tous manifesté ? Je crois qu'il faut l'attribuer d'abord à ce que nous devenons des musiciens instruits, — et le plaisir que nous avons pris à cette représentation est à la vérité de nature très complexe. Je crois encore que tout renouvellement, toute innovation est un retour vers les choses du passé et qu'ainsi il se trouve que Rameau, antérieur à Gluck, Spontini et Weber, est en réalité beaucoup plus près de nous. Personne n'ignore que Rameau n'a recherché les dissonances, les modulations et les complications, essayant d'imiter le genre enharmonique des Grecs, que pour donner plus de pathétique à sa musique, pour *exprimer les passions*, selon les termes employés par les musicographes du XVIIIe siècle. Tout le monde connaît la querelle de J. J. Rousseau et de Rameau, celui-ci attribuant à l'accord un pouvoir d'expression que le grand philosophe ne voulait accorder qu'à la mélodie (CF. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, brochure de Rameau (1755) et la réponse de Rousseau, *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*, 1755). Après la remise à la scène des œuvres de Gluck, celle des chefs-d'œuvre de Rameau s'imposait donc sans conteste.

A la vérité je ne crois pas que le drame par lui-même ait beaucoup intéressé les spectateurs. D'autant plus que la mise en scène n'avait rien d'extraordinaire, et que les ballets, un peu maigres, ne réalisaient pas l'idée eurythmique que nous nous faisons des cérémonies grecques Le livret de Gentil-Bernard n'est cependant pas mauvais et c'est certainement le meilleur qui ait été fourni à Rameau. Il a eu, comme ceux de Quinault et de Metastase, le privilège d'être remis en musique par plusieurs autres compositeurs ; Candeille (1791), Bianchi (Florence, 1780), Sarti (Saint-Pétersbourg) Vogler (Munich 1787), Féderici (Milan, 1803), Winter (Londres, 1803). Pour ce dernier, Morel de Chepdeville avait *corrigé*, ou plutôt abîmé l'œuvre de Gentil-Bernard. Mais si le genre de tra-

(1) Pierre-Joseph Bernard, dit Gentil-Bernard est né à Grenoble en 1708 et mort à Paris en 1775. Il fut gâteux dans les dernières années de sa vie. Un jour il assistait à une reprise de *Castor et Pollux* ; il demanda à son voisin le nom de la pièce qu'on jouait et celui de l'actrice. On lui répondit *Castor* et Mlle Arnould. *Ah !* s'écria-t-il, *ma gloire et mes amours*. — Il est encore l'auteur du livret d'*Euphrosine et Melidor*. (D'après Choron et Fayolle).

gédie froide et ennuyeuse auquel appartient Castor n'est plus à notre goût, si quelques vers sont faibles, certains scènes sont belles et certains vers très gracieux ou bien frappés :

C'est la valeur qui fait les Dieux,
Et la beauté fait les déesses.
. . . .
Jupiter va parler, l'univers va se taire.

Quant à la musique, elle est admirable. Gracieuse dans les ballets, noble et expressive dans l'action, toujours variée et toujours mélodique, même dans le récitatif, soutenue par une harmonie riche, et un contrepoint sans raideur, elle est un régal et a produit une véritable surprise. L'orchestre lui-même bien que ne contenant que quatuor, flûtes, hautbois, basson, trompette et clavecin a de la variété et une plénitude remarquable. Les hautbois et les bassons doublent souvent les cordes ; mais ils se font entendre aussi en dehors, et l'effet produit est toujours d'un goût exquis (les tierces de hautbois dans l'*ouverture*, qui est splendide ; la trompette, dans la descente de Mars et de Vénus (*Prologue*), et dans le *pas des athlètes* au 1er acte ; enfin la flûte un peu partout, mais particulièrement au 2e acte dans la *Sarabande et l'air* de la suivante d'Hébé.)

On est amené invinciblement à parler de l'*Orphée* de Gluck à propos du *Castor* de Rameau. Il semble que cette légende d'Orphée, mise en musique par tant de musiciens depuis 1600, a inspiré les auteurs de *Castor et Pollux* comme Calzabigi et Gluck.

Comme dans *Orphée*, au premier acte de *Castor*, nous assistons à une scène funèbre (où Télaïre pleure son amant tué par Lyncée). Pollux, qui a vengé Castor, va chercher celui-ci aux enfers où il doit rester à sa place, suivant l'ordre de Jupiter, ou plutôt du Destin. Nous assistons donc, comme dans l'œuvre de Gluck à une descente au ténébreux empire, à une scène aux Champs-Élysées, et à un retour émouvant sur la Terre, ainsi qu'à l'intervention divine qui, ici, donne l'immortalité à Castor et même à son amante Télaïre.

Il serait imprudent d'établir un parallèle entre Rameau et Gluck au sortir d'une représentation de *Castor et Pollux*. Dans le feu de l'enthousiasme, on irait jusqu'à se demander si Gluck

après Rameau, a réellement accompli une révolution ou si plutôt il n'inaugure pas la décadence ? Ce serait une injustice de le dire. Gluck, — grâce à ses librettistes il est vrai — n'est-il pas resté plus dramatique en attachant moins d'importance que Rameau aux côtés décoratifs de l'opéra ? Dans *Castor* au contraire, les 5 actes de la pièce peuvent se prendre facilement pour la suite du Prologue.

L'interprétation a été bonne. Mme Georgette Leblanc, Télaïre, s'est fait surtout applaudir dans le célèbre *Tristes apprêts*, et dans le magnifique duo du cinquième acte, si dramatique avec cette exclamation suppliante qui revient trois fois :

Castor ! et vous m'abandonnez !

Les autres rôles étaient tenus par les artistes du théâtre parmi lesquels il faut citer surtout M. Mezy (Pollux), baryton doué d'une très belle voix, Mme Daffetye (Obché), M. Fassin (Castor), M. Jacquin (Jupiter), Melles de Beaumont, Delcourt, Arral, etc. Je cite encore les noms des collaborateurs qui ont contribué au succès de cette représentation, que l'on peut déjà, sans emphase, qualifier d'historique : M. Joel Fabre, régisseur, M. Louis Combes, chef du chant, M. Raymond Bérard, claveciniste, Mme Sereni, maîtresse du ballet.

Mais la plus grande partie du succès est due aux artistes de la *Schola*, à ces admirables chœurs dont les voix fraîches et pures formaient un contraste violent avec celles des choristes habituels du théâtre ; sans eux la représentation de *Castor* eût été impossible.

Enfin le grand triomphateur de la soirée (avec Rameau) a été M. Charles Bordes qui a monté la pièce et qui conduisait l'orchestre. Le public lui a fait une ovation enthousiaste, à laquelle s'associeront, je pense, tous les musiciens qui s'intéressent à leur art.

EDOUARD PERRIN.

LA HAYE

Notre petit Royaume des Pays-Bas est un pays qui mérite sous plusieurs rapports qu'on s'en occupe artistiquement et surtout musicalement. Sans avoir la valeur de la Belgique, qui possède de nombreux compositeurs de mérite, la Hollande n'en

fait pas moins bonne figure dans le monde musical Européen. Nous avons tout d'abord des chanteurs de grande réputation, même à l'étranger, tels que le Prof. Johan Messchært, le ténor Urlus, attaché à l'Opéra de Leipsig, Tijssen, de l'Opéra de Francfort, van Gorkom, du Théâtre de Brème, Mme Julia Culp, Tilly Kœnen, Anna Kappel, Noordewier, de Haan Manifarges et d'autres, un musicien exceptionnellement doué, Willem Mengelberg, chef d'orchestre de tout premier ordre, qui s'est déjà fait juger et apprécier, même à Paris, Dirk Schäfer un pianiste-compositeur de grand talent, Julius Röntgen, également un pianiste et compositeur d'un incontestable mérite, les violoncellistes Holman et Josef Salmon. J'en oublie, et des meilleurs.

Notre charmante ville de La Haye, la Résidence Royale Néerlandaise, d'où je vous écris cette correspondance, possède un Opéra Royal Français, dirigé par MM. van Bijlevelt et Lefèvre, qui mérite de sincères éloges pour un théâtre de province, et un Opéra Italien, qui contient des voix superbes, mais où le bel canto fait absolument défaut, et se trouve le plus souvent remplacé par un vibrato et un chevrottement énervant et fatigant.

Nous avons ici des Sociétés de Concerts de grande valeur, parmi lesquels il faut citer en première ligne les Concerts, donnés par la Direction du Concertgebouw d'Amsterdam, sous la direction de Mengelberg avec son admirable orchestre, ceux de la Société de Diligentia, avec un orchestre spécial de La Haye récemment formé sous le titre de Résidentie-Orkest, et dirigé par Henri Viotta, le directeur du Wagner-Verein Néerlandais; les Concerts, donnés par la Société pour l'Encouragement de l'Art Musical, sous la direction d'Anton Verhey, avec orchestre, et un chœur, exclusivement composé d'amateurs, au nombre de deux ou trois cents chanteurs, et les auditions annuelles du Wagner-Verein, sous la direction de Henri Viotta.

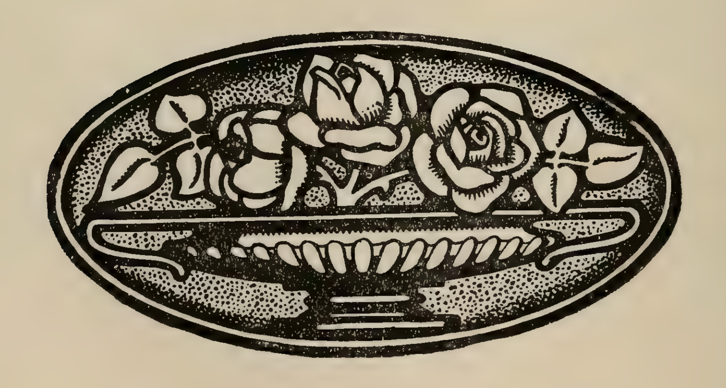
Les Sociétés Chorales ne nous manquent pas non plus. A signaler tout d'abord les auditions superbes, données par l'éminent Choral Mixte d'Amsterdam, dirigé par Anton Averkamp, celles données par la Société Chorale Royale Cecilia, dirigée par Henri Vallmôr, par le Choral Mixte Mélosofia (directeur Arnold Spœl, professeur au Conservatoire Royal de Musique), et celles du Spœls Ensemble Vocal, également dirigé par Arnold Spœl,

sans oublier celles données par l'Oratorium-Verein Royal d'Amsterdam, dirigé par Anton Tierie.

Nous avons ensuite des concerts de musique de chambre fort intéressants, donnés par des Sociétés étrangères et hollandaises, et un véritable déluge de concerts privés, donnés par des artistes du terroir et par des artistes étrangers de grande réputation.

Dans ma prochaine correspondance, je compte entrer en détail sur les œuvres, qu'on nous a fait entendre cet hiver, sur la valeur des différents artistes qui se sont fait entendre et sur les représentations, qui se sont données jusqu'ici à notre Théâtre Royal Français, et pour aujourd'hui je ne veux pas oublier de souligner encore que La Haye possède un excellent Conservatoire Royal, dirigé par Henri Viotta et contenant grand nombre de professeurs de mérite et produisant chaque année des élèves plus ou moins intéressants.

NEMO.





LUTHERIE

Les Instruments à vent : I. Le Trombone. — II. Le Cor. — III. La Trompette. — par Victor MAHILLON. (chez Mahillon et Cie, manufacture générale d'instruments de musique.)

Ces trois opuscules dont la matière est entièrement tirée du catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire de musique de Bruxelles ainsi que d'autres publications dues à l'érudition de l'éminent conservateur du Musée belge, M. Victor-Charles Mahillon, contiennent chacun le même aperçu théorique sur la production du son dans les instruments à vent, puis l'historique de l'instrument qui en est l'objet particulier, la théorie de la construction primitive et des améliorations ou changements qui y ont été faits jusqu'à nos jours. Le nom seul de l'auteur suffit pour donner l'assurance que le sujet est traité à fond et qu'il ne reste plus rien à dire sur ces matières.

De tels travaux ainsi réunis rendront des services au spécialiste en lui apprenant le *pourquoi* de bien des phénomènes dont la connaissance complète est nécessaire à la pratique de son art; ils seront utiles au compositeur en lui permettant de trouver des ressources nouvelles d'instrumentation et d'éviter les impossibilités matérielles; enfin, l'amateur y trouvera une foule de détails peu connus, parmi lesquels je citerai la question des trompettes dans la musique de Bach, qui éclaireront son opinion et guideront son jugement.

La Viole d'Amour par Eug. de BRICQUEVILLE (chez Fischbacher, éditeur.)

La plaquette que M. de Bricqueville vient de publier démontre une fois de plus que les ouvrages les plus volumineux ne sont pas toujours les plus substantiels. Dans cette brochure, l'auteur aborde avec sa compétence habituelle la question de la Viole d'Amour.

L'engouement qui s'est produit assez récemment pour la musique ancienne, le désir de l'entendre émaner des instruments de l'époque pour en sentir revivre jusqu'à la sonorité originelle, ont fait réapparaître dans nos salons où l'on donne de la musique et dans nos salles de concerts, divers instruments anciens oubliés depuis longtemps, entre autres la Viole d'Amour.

M. de Bricqueville fait l'historique consciencieux de cet instrument. Commençant par l'étymologie douteuse, il cherche à déterminer, au moyen d'une savante critique de textes, la date plus douteuse encore où le ténor de viole fut muni de ces cordes métalliques appelées cordes sympathiques. Puis il établit qu'on ne trouve pas trace d'une partie qui fût confiée à la Viole d'Amour dans la musique de chambre ancienne, qu'elle était destinée à la virtuosité sous forme de sonates et de concertos et il en donne la littérature, d'origine généralement allemande.

Voilà comment, à notre insu, en écoutant certaines reconstitutions de musique ancienne nous avons plus ou moins subi le charme d'un perfide anachronisme musical !

La brochure est illustrée de deux reproductions qui donnent une idée parfaite de ces instruments qui furent délaissés pendant plus d'un siècle et qui ont trouvé dans le cours de ces dernières années, des adeptes fervents de leurs sonorités éteintes évoquant les vieux pastels, et des collectionneurs épris de leurs formes surannées.

Comme la Viole d'Amour elle-même, la publication de M. Eug. de Bricqueville est une œuvre de « haute curiosité » et elle vient à son heure.

LUCIEN GREILSAMER.



SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Par suite de l'indisposition de plusieurs de nos collègues, qui devaient prendre part à la séance du mois de janvier, cette séance s'est trouvée remise à une date prochaine.



SOMMAIRE DES BULLETINS INTERNATIONAUX

BULLETIN MENSUEL DE DÉCEMBRE :

R. WUSTMANN. — *Zwei Messiasprobleme.*
K. NEF. — *Kunstlied und Volkslied.*
N. KILBURN. — *The recent London " Promenades "*
PETER WAGNER. — *Uber Choralrythmus.*
Bibliographie. Nouvelles et communications des sections.

RECUEIL TRIMESTRIEL DE JANVIER :

P. AUBRY. — *Iter Hispanicum.* IV.
H. RIEMANN. — *Der strophische Bau der Tractus-Melodien.*
T. NORLIND. — *Vor* 1700 *gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken.*
F. PIOVANO. — *Un opéra inconnu de Gluck.*
F. CLAY. — *The origin of the aesthetic Emotion.*
P. MOOS. — *Eine populaere Musikaesthetik.*



Une section polonaise vient de se fonder à *Varsovie* grâce à l'initiative de notre collègue M. Henri Opienski. De même à *Boston* une section est en formation par les soins de Madame Alexander-Marius et de M. Dolmetsch . Enfin nos collègues russes s'organisent eux aussi : MM. Glazounow et Ziloti ont réussi à constituer un groupe dont nous aurons bientôt à annoncer l'existence officielle.

Le président de notre société, le Professeur *Kretzschmar* de l'Université de Berlin, vient de célébrer son 60e anniversaire. A cette occasion la section de Berlin avait organisé dans les salles de l'Université réservées à l'enseignement de l'histoire musicale une touchante cérémonie dans laquelle les discours d'usage furent encadrés d'audition de musique dont voici le programme :

Sonale IX à 5 pour deux cornets et trois trombones tirée de l' « Hora Decima » (1670) de Johann Pezel.

Psaume 92, 2, 3. Par Hermann Kretschmar.

Canzon da sonare (1593) de Florentino Maschera.

La Martinenga (1622) de Biagio Marini pour instruments à vent.

L'orchestre de la cour et le chœur de l'Institut académique de musique religieuse, prêtaient leur concours à cette solennité qui se termina par une soirée intime à la « Kunstlerhaus ».

La section de Paris avait tenu à s'associer par un télégramme de félicitations à cette manifestation de respectueuse sympathie.





ÉCHOS ET NOUVELLES

Wolf-Ferrari a écrit un nouvel opéra-comique portant le titre « Honny soit qui mal y pense » Il sera joué au théâtre de la cour de Munich.



Au théâtre Adriano de Rome, on a repris l'opéra *Fadette* d'après Georges Sand, musique de A. Rossi.

« *La Nane Rossa* », le nouvel opéra de Seppili, a été mis en scène au théâtre lyrique de Milan.



Pour la première fois depuis sa création, le Métropolitain Opéra de New-York a fait sa réouverture avec une nouveauté : « *Adrienne Lecouvreur* » chantée par Caruso, Scotti, et la Cavalieri. Les feuilles américaines n'ont pas loué beaucoup cet ouvrage.



Salon d'Automne.

Le Comité du Salon d'Automne, qui s'efforce de fournir à tous les talents originaux l'occasion de se produire, annonce, pour son exposition de 1908, des séances de musique et de littérature dont les programmes seront en grande partie composés d'œuvres inédites.

Le Comité musical se compose de MM. A. Bruneau, Bourgault-Ducoudray, Cl. Debussy, Paul Dukas, G. Fauré, Vincent d'Indy, H. Magnard, O. Maus, A. Parent et A. Roussel.

Le Comité littéraire comprend Mme de Noailles et MM. Léon Dierx, A. France, Ch. Gide, G. Kahn, A. Mithouard, Ch. Morice, Ch. L. Philippe, J. Renard, Rouché, R. de Souza, Verhæren, F. Viélé-Griffin.

Les jeunes auteurs ou compositeurs qui désirent leur soumettre des œuvres sont priés de faire parvenir leurs manuscrits *avant le* 31 *mai*, au secrétaire du Salon d'Automne, M. Paul Cornu, 4, rue Antoine-Roucher (16e).



A l'*Ecole des Hautes Etudes Sociales*, notre collaborateur M. Ricciotto Canudo commencera, le 29 février, son cours sur *la Divine Comédie*, sa *Lectura Dantis*. Ce cours, qui intéressera vivement le public des lettrés, des penseurs et des artistes, porte le titre : *L'Evangile moral méditerranéen*, qui dans la pensée du jeune poète-philosophe résume tout son programme.



Nous avons annoncé dans notre dernier numéro les réprésentations de *Boris Godounow* qui auront lieu à l'Opéra en Mai prochain. Ajoutons que les principaux rôles seront chantés par Mme Lilvinne, MM. Chaliapine, Smirnow, etc., et que le registre d'inscription est dès maintenant ouvert à l'Agence Musicale de Paris, 9, rue de l'Isly.



Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach seront prochainement joués au Manhattan, opéra de New-York, avec le baryton parisien Renaud. Ce fut presque une nouveauté pour les New-Yorkais, car peu de personnes se souviennent qu'il y a 25 ans cet ouvrage fut joué par une troupe française au théâtre de la cinquième Avenue.



A Heilbron la saison commencera avec une fête de Listz et continuera avec la Ste Elisabeth, Hirsch étant (directeur musical.

A Zurich le docteur Fritz Prelinger et le chef d'orchestre Joseph Klein donnèrent une soirée de sonates pour piano et violon de Brahms ; (op. 78), Richard Strauss (op. 18) et la suite de l'op. 93 de Max Rege



Félix Weingartner, après un concert donné le 29 novembre dans la petite chapelle royale de Berlin, s'est embarqué pour l'Angleterre, où il va faire une petite tournée. Il ne jouera en Angleterre que ses propres compositions.

La nouvelle que le chef de chapelle de Weimar Krzynanowsky était suspendu de ses fonctions n'a surpris personne. Depuis longtemps l'entente n'existait plus entre Krzynanowsky et l'intendant. On parle de Peter Raabe comme remplaçant probable



Le ténor Jean Bugsson de Munich remplacera Slezako à l'Opéra de la Cour de Vienne.



Dans les premiers concerts d'abonnement à Altona on donnera comme ouverture une *Sérénade* pour petit orchestre.



Marie Lipsius (La Mara) a fêté le 30 décembre son 70e anniversaire. Elle a rendu un service durable comme éditeur des lettres de Liszt.



A Londres, au théâtre de Covent Garden, on donnera pour la première fois, fin janvier, sous la direction de Hans Richter et en langue Anglaise *L'anneau des Nibelungen* de Wagner traduction de Fréderic Jameson. Les représentations Wagnériennes allemandes n'auront guère de succès pendant cette saison, croit-on



Le 26 décembre le théâtre Costanzi de Rome fera sa réouverture avec les *Maîtres Chanteurs* de Wagner. Le répertoire de la saison comprendra *Salomé*, *Manon le Prophète Mme Butterlly*, *la Tosca*, *Othello*, *Gloria* de Céléa, *Perdu dans les ténèbres* de Donandy, *Le Barbier*.



Yolanthe, opéra en 4 actes de Tchaïkovski vient d'être donné comme nouveauté au théâtre communal de Bologne avec grand succès.

Grand succès pour *Jean le joueur de flûte* de Louis Ganne au théâtre dal Vermo de Milan, sous la conduite du compositeur.



Néron, de Rubinstein, remis à l'étude sera donné pour la première fois d'ici peu à St Petersbourg.



Zolotoi Pietouchok, nouvel opéra de Rimski Korsakofvf, sera joué pour la première fois cet hiver à St Petersbourg.



On annonce de Stuttgart que Max Schilling, au printemps prochain, en remplacement de Pohlig, de viendra chef d'orchestre au théâtre de la Cour. Il entreprendrait la direction ne nombreux opéras classiques et modernes et serait aussi conseiller journalier de l'intendance pour la musique.

Le conservatoire de musique de Milan fêtera en avril prochain son 100e anniversaire.



La cantatrice Lili Lehman a reçu la croix d'or de la Couronne pour services rendus de la part de l'empereur François Joseph.



La Croisade des Enfants de Pierné sera joué sous la conduite du docteur Hans Haym prochainement à Elberfeld.



Le nouvel Oratorio, *Les Enfants de Dieu*, de W. Platz, sera donné par l'Union de Stuttgart.



La Société du chant de Berlin a fondé les *Amis de la Musique* et ses prochains concerts seront donnés sous les auspices de la *Société des Amis de la Musique*. Oskar Fried est le directeur bien connu de l'union du chant.



Pour les fêtes données à Munich en l'honneur de Mozart et Wagner l'été prochain, on jouera les *Noces de Figaro, Don Giovanni, l'Enlèvement Cosi fu Tutte, les Maitres Chanteurs, Tristan, Taunhausen et l'Anneau.*



La Belle Meunière d'Otto Dorn, joué l'an dernier au théâtre de Cassel, sera donnée dans le courant du mois de janvier au théâtre de la Cour de Wiesbaden pour la première fois.



A Francfort-sur-Mein, *Euryanthe* de Weber fut reprise avec succès.



Lyon.

L'admirable quatuor à cordes en *ré* majeur de César Franck a été exécuté pour la première fois en public à Lyon, le 24 janvier, par MM. Zimmer, Ryken, Bazoen et Doehaerd. Le chef-d'œuvre de feu l'illustre organiste de Sainte-Clotilde fut interprêté avec la plus grande perfection par les distingués quartettistes belges dont la réputation n'est plus à faire, et il a produit une très forte impression sur l'auditoire.

Dans le même concert, on a entendu les quatuors op. 54, d'Haydn et op. 74, de Beethoven.

Le 2 février, la Société des Grands Concerts, dirigée par M. Witkowski, a fait connaître au monde musical lyonnais le *Faust* de Liszt. Ce n'est pas le lieu d'analyser ici en détails l'œuvre de celui qu'on a très justement appelé le « père nourricier du wagnérisme », mais il convient de dire que ces trois tableaux symphoniques : *Faust*, *Marguerite*, *Méphistophélès*, renferment des idées recherchées, une orchestration savante, des procédés habiles, et qu'ils sont véritablement très-remarquables.

Le *Faust* de Liszt était accompagné au programme de la *Fuite en Egypte*, de Berlioz, où les thèmes expressifs, dans le style ancien, sont soutenus par une symphonie colorée, bien que très simple et très pure,

de deux chœurs *a capella : Mignonne, allons voir si la rose...* de Casteley, et *Ce moys de may...* de Jeannequin, et du *Nocturne*, avec ténor solo, de César Franck.

Toutes ces œuvres ont été exécutées sinon à la perfection, du moins d'une manière assez satisfaisante par les masses chorales et instrumentales. M. Plamoudon qui chante avec style et autorité a été très applaudi.

Nous apprenons que M. J. Nin abandonne l'enseignement pour se consacrer entièrement à la musique et à la musicologie. Après avoir présenté sa démission de professeur à la *Schola Cantorum*, M. Nin partira pour l'Allemagne.

La Fondation J-S Bach, instituée et dirigée depuis six ans par l'érudit violoniste Charles Bouvet, a donner sa troisième séance le samedi 29 Février, salle Pleyel, à 9 heures du soir.

Outre la première audition d'une des suites d'orchestre du xviie siècle français, publiées par Mr J. Ecorcheville, le programme de cette soirée comportera : «Le Concerto pour trois et quatre violons aux xviie et xviiie siècles» Mme Jane Arger s'y fera entendre et M. Julien Tiersot dirigera l'orchestre.



Le 20 février, à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales, concert de musique française des xviie et xviiie siècles, avec le concours de M. Jan Reder. Au programme : *Branles et Gavotte* de G. Dumanoir (publiés par M. T. Ecorcheville), *Didon*, cantate de Campra, pièce de clavecin de Louis Couperin, François Couperin et Rameau, chansons de Bousset, airs de Rameau.



LIVRES ET MUSIQUE

J. Tiersot. — *Les Fêtes et les chants de la Révolution Française.* (Hachette, in-12. 325 p.p. 3 fr. 50).

E. K. Bluemml. — *Quellen und Forschungen zur Deutschen Volkskunde.* — Bd. I Gesaenge aus Tirol von F. Kohl. (Vienne R. Ludwig. 8° 160 p. p. 7 fr. 50).

H. Michel. — *La sonate pour clavier avant Beethoven.* (Fischbacher. in-12°-8° 125 p. p.)

J. Lapeyre. — *Les origines de la notation musicale d'après les anciens* mss. d'Albi. Avec notes de A. Guittard. (Edition de la *Schola,* in-4° de 36 p. p. 2 francs).

V. d'Indy.— *Sonate en mi pour piano.* (A. Durand et Fils, in-fol.)

Louis Laloy. — *Rameau* (Félix Alcan, Collection des *Maîtres de la Musique* .

R. Burkner. — *R. Wâgner.* (Iéna. H. Costenoble 1907. 8° MK. 6).



ERRATUM

Des épreuves ayant été égarées, quelques erreurs se sont glissées dans notre dernière chronique tchèque :

Page 105, premières lignes. — Au *Narodni Divadlo*, refuge de la pensée et de la musique en Autriche... *Lire :* Refuge de la pensée et de la musique *slaves* en Autriche.

Page 106, ligne 3. — L'auteur ne se faisait aucun scrupule de puiser dans ce répertoire, à reflet intime de son individualité artistique (Hostinsky), pour y enlever... etc. *Lire* : de puiser dans ce répertoire, « reflet intime de son individualité artistique » (Hostinsky), pour...

Page 106, ligne 17. — ...par ce quelque chose de premier abord... *Lire :* au premier abord.

Page 106 ligne 29. — *Hippodamie* (1850-1871). *Lire:* (1890-1891).

Page 106, ligne 31. — Le but est outrepassé et se retrouve à une étape préalable. *Lire :* Le but est outrepassé, *on* se retrouve...

Page 106, avant-dernière ligne. — Ce genre bâtard de mélodrame. *Lire:* du mélodrame.

Page 108, première ligne. — Une partition énergique, et claire et substantielle, avec de radieuses anses de tendresse solide comme la falaise... *Lire :* solide comme la falaise, avec de radieuses anses de tendresse...

Page 109, ligne 20.— En des drôleries de Hans Sachs... *Lire :* ou des drôleries...

Page 105, ligne 34. — Mais reprenant la partition... *Lire :* Mais reprenez...

Page 109, dernière ligne. — Et faisant à peu près abstraction et en ignorant... — *Lire :* En faisant...

Page 110, lignes 21-22. — Sans toutes ses hardiesses de détail et sans son orchestration phénoménale... *Lire :* Sous toutes ses hardiesses... et sous son orchestration...

Le Gérant : Marcel Fredet. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico**, danse espagnole (*va paraître*)	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en** *sol mineur*	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles**	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador**	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**	7	50

SIMROCK, Berlin

Paraîtra prochainement :		
TD **Deuxième Concerto en** *la mineur*	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**	3 fr.	»
MF **Serenata Española**	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**	2	50

	Prix marqués	
F **Minuetto**	2 fr.	»
MF **Mélodie**	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air**	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**	2	50
TD **Mazurka de Concert**	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Macietta**	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix**, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps**	2	»
MF **Pavane**	2	»
TD **Mazurka brillante**	2	50
MF **Aria**	1	75
D **Juanita**	2	»
TD **Barcarolle**	2	»
MF **Séville**, Suite pour deux violons et piano	4	»

TRANSCRIPTIONS

MF **Papillon**, de G. Fauré	3 fr.	»
D **Chant Elégiaque**, { de l'Op. 29	2	»
D **Divertissement**, { de V. d'Indy	2	50
D **Sérénade de Namouna**, de Lalo.	2	»
TD **Toccata** (tirée de la 5ᵉ Symphonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3	»
Valse en *ré*, de Ch.-M. Widor ..	2	»
TD **24 Caprices de Locatelli**, revus par A. B.	»	»

CHANOT
Soho Street, 5, Londres

F **Cinq Morceaux faciles** (*va paraître*)	»	»

ASHDOWN
19, Hanover Square, Londres

D **Gigue**	3 sch.	

OCCASIONS

— On demande un orgue de Cavaillé-Coll à 2 claviers, de 8 à 12 jeux. S'adresser aux bureaux de la revue, 6, chaussée d'Antin.

— A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, IIe.

— A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.

— A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.

Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cour municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.

Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.

Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Viñès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

Mmes

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.

Ywan Fliege Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1re Section : Amateurs ; — 2e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3e Section : Cours par correspondance.

SOMMAIRE

Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.



LA MISE EN SCÈNE D'HIPPOLYTE ET ARICIE

Il ne semble pas que Rameau, malgré la passion qui le poussait à travailler pour la scène, se soit montré dans Hippolyte et Aricie, homme de théâtre au sens actuel du mot ; aucune préoccupation dramatique ne l'agita profondément. Lully s'était efforcé de « retraduire » le théâtre de Racine, Gluck, plus tard, voulut faire revivre la tragédie antique : l'idéal de Rameau fut surtout musical. Ne se flattait-il pas de pouvoir improviser sur un article de gazette, et n'est-ce pas lui, encore, qui répondit à une cantatrice anxieuse de faire comprendre les paroles de son chant : « Qu'importe, Mademoiselle, si on entend ma musique ! (1).»

Partant de ce principe, l'opéra ne pouvait être pour l'auteur d'Hippolyte que prétexte à développements mélodiques ou symphoniques, d'où sa prédilection marquée pour les préludes, les ensembles choraux et particulièrement pour les divertissements. Dans la suite, nous le verrons s'inquiéter davantage du côté théâtral et dramatique de son œuvre, mais c'est dans cette

(1) Voir sur ce sujet le récent ouvrage de M. Louis Laloy: *Rameau* (Alcan, collection des *Maîtres de la Musique*).

conception première du théâtre lyrique qu'il faut trouver l'une des causes principales de la faiblesse du livret qu'il utilisa.....

L'abbé Pellegrin s'était inspiré pour son poème de la « Phèdre » de Racine et Racine avait, lui-même, emprunté son sujet à deux tragédies antiques, l'« Hippolyte » d'Euripide, représenté en Grèce l'an 428 avant J.-C. et celui de Sénèque, joué dans le premier siècle de l'ère chrétienne.

Une œuvre théâtrale appartient plus encore à une époque par les mœurs, les passions, le langage même, des personnages qui s'y agitent, que par la place qui leur a été prêtée dans l'espace et dans le temps. Ce n'est pas sans raison que Taine a regretté pour le théâtre de Racine, le costume enrubanné et les plumes prestigieuses du XVII[e] siècle, et l'étude comparée des caractères essentiels des œuvres d'Euripide, de Sénèque, de Racine et de l'abbé Pellegrin présente un intérêt capital pour l'interprétation exacte, la mise en scène raisonnée de l'opéra de Rameau.

Chez Euripide, Hippolyte est le principal personnage de l'action qui se déroule autour de son invincible chasteté.

Disciple fervent de Diane, il refuse de déposer une couronne sur l'autel de Vénus. La déesse outragée prend Phèdre comme instrument de sa vengeance. Alors que le chœur antique formé des femmes de Trézéne, déplore le mal caché qui ronge le cœur de la reine, Phèdre se laisse arracher par sa nourrice le secret de l'amour criminel qu'elle a voué à Hippolyte, fils de Thésée, son époux. La nourrice essaie d'amener le jeune héros à partager cette passion malheureuse, mais il s'enfuit du palais et il n'y reviendra qu'avec son père.

Phèdre, pour se venger, se tue sur son lit, tenant dans sa main crispée des tablettes qui accusent Hippolyte. Thésée, courroucé, demande à Neptune le châtiment du coupable ; un monstre sorti des flots est l'instrument de la vengeance du Dieu, mais au même moment, Diane, protectrice du héros apparaît au roi et lui dévoile l'imposture de Phèdre. On ramène Hippolyte expirant qui pardonne à son père ; la colère de Vénus dédaignée est la seule cause de son trépas.

Pour la première fois dans la tragédie grecque, l'amour entre en jeu, mais les caractères demeurent rudes commes les guerriers de l'Hellade et le langage d'Euripide héroïque comme

leurs actions. Nulle sentimentalité ne se mêle aux passions, l'amour de Phèdre est sauvage comme sa vengeance. Dans une première version, connue sous le nom d' « Hippolyte violé » Phèdre avouait elle-même cet amour, Hippolyte, aux paroles de la Reine, ramenait un pan de son manteau et s'en cachait la face. Cette partie de l'œuvre choqua les mœurs de l'époque ; Euripide la supprima.

Cette scène fut reprise par Sénèque qui en fit le point culminant de son œuvre. De Grèce en Italie, à quatre siècles d'intervalle, le drame s'est transformé. Hippolyte est devenu un personnage de second plan, son héroïque chasteté ne peut émouvoir la Rome de Néron, il lui faut pour l'intéresser, l'amour malsain presque incestueux de Phèdre, et cet amour devient l'essence même de la tragédie. Ce n'est pas le public romain qui s'indignera quand, dans la scène de l'aveu, illustrée plus tard par Racine, Sénèque fera crier à Phèdre la passion dont elle meurt. Par un sentiment qui est plutôt un raffinement qu'une excuse, elle aime Hippolyte parce qu'elle retrouve en lui Thésée à l'époque où il sut la conquérir ; elle aime sa blonde chevelure, l'élégance de sa taille, la fraîcheur de son teint ; et cet amour « ronge sa chair et dessèche ses os. »

Le langage des personnages est demeuré concis, il a perdu de sa grandeur et de sa rudesse mais il a emprunté de l'élégance à la décadence latine.

Phèdre et Hippolyte ne sont déjà plus Grecs, ils sont devenus Romains.

Racine s'est inspiré de ses prédécesseurs, mais il n'a pas adopté la thèse d'Euripide ; comme Sénèque il a fait de Phèdre l'héroïne de sa tragédie et le drame gravite autour de sa passion fatale. Deux sentiments nouveaux viennent s'y joindre: la jalousie éveillée par la douce image d'Aricie et le remords provoqué par l'horrible fin d'Hippolyte.

Cette Phèdre, qui chez Euripide, se venge lâchement d'un amour repoussé est presqu'odieuse ; chez Racine nous la voyons combattue par des sentiments généreux qui nous la rendent sympathique. Quand Thésée a surpris la scène entre Phèdre et Hippolyte c'est Œnone pour défendre sa maîtresse qui accuse le jeune héros ; Phèdre apprenant ce subterfuge court chez le roi afin de sauver celui qu'elle aime en dévoilant sa propre faute, et c'est le seul nom d'Aricie qui arrête l'aveu sur

ses lèvres ; elle pardonnait les dédains, elle ne peut souffrir une rivale.

Rendre Hippolyte amoureux c'était métamorphoser complètement la tragédie antique. Les uns ont voulu voir dans ce sentiment attribué au guerrier chaste une concession faite à la galanterie de l'époque, les autres ont admis que Racine avait désiré joindre la jalousie, ce corollaire de l'amour, aux sentiments tumultueux qui agitent l'âme de Phèdre. Ce qui est certain c'est que cette jalousie nous a valu une des scènes les plus poignantes du théâtre classique, mais il faut bien avouer aussi que l'on n'eût guère compris à la fin du XVII[e] siècle un héros sans amour. L'amour n'est-il pas le souverain maître de l'époque ? Nous sommes au temps des voyages au pays du Tendre ; des ruelles à la Cour on ne jure que par lui et la manière dont il s'exprime arrive à être prisée davantage que sa sincérité et sa profondeur ; le sentiment s'est substitué à la passion. C'est Hippolyte surtout qui apporte dans l'œuvre de Racine cette note de l'époque et si l'âme torturée et passionnée de Phèdre, à défaut du langage qu'elle parle, nous semble éternelle, Hippolyte n'est plus ni grec ni romain, il est gentilhomme de la Cour du grand roi.

Eh bien, ni la grandeur sauvage de la Phèdre antique, ni la pureté héroïque du fils de Thésée, ni même la passion si profonde et si vraie qui torture l'héroïne de Racine, n'ont trouvé place dans le poème de l'abbé Pellegrin. Il n'a emprunté à ces ancêtres illustres que le nom des personnages et les épisodes d'une action qui va languir entre ses mains, comme étouffée sous des détails inutiles. Ce qui l'a surtout séduit c'est le côté merveilleux du sujet mythologique si propre à la mise en scène, et, de la Phèdre de Racine, il ne reste qu'une idylle d'amour, interrompue par les jalouses fureurs d'une reine sans grand caractère et les interventions peu justifiées de l'Olympe et des Enfers. De tout l'héroïsme du passé il ne demeure que le geste de Phèdre offrant sa poitrine à Hippolyte et le conjurant de frapper le seul monstre que son père ait encore épargné.

Fabricant de livrets sur commande, l'abbé Pellegrin a réuni autour de ce roman tous les éléments de succès habituels à l'opéra du temps : pastorale ou l'Amour et Diane se disputent l'empire du monde, duos madrigalesques, scène religieuse fort à la mode depuis « Cadmus », trio des Parques,

renouvelé d' « Isis »; scène infernale, vestige des Mystères du Moyen Age sommeil d'Aricie — ne faut-il pas dormir depuis Renaud ? — divertissements et danses, rien n'a été omis de l'attirail conventionnel de l'Académie Royale de Musique au début du XVIIIe siècle. De l'antiquité nul vestige, d'humanité palpitante à peine quelques traces, nous allons voir tous ces héros agir et parler comme on le fait à la Cour de Louis XV. La scène ne se passe plus en Grèce ou dans la forêt d'Aricie, elle se déroule dans les bosquets de Trianon.

Combien la partition, par contre, est plus intéressante. Sans entrer dans les détails d'une analyse musicale qui ne saurait être du cadre de cette étude, il est utile pour la mise en scène d'indiquer les caractères généraux de cette musique ; l'esthétique de l'opéra de Lully ne s'est pas beaucoup modifié mais quels chœurs admirables, quelle variété dans les préludes symphoniques qui se lient si ingénieusement à l'action et se prêtent déjà à l'illustration scénique. Le récit n'a plus l'implacable rigueur de celui de Lully, il est allégé des ornements de virtuosité et l'indépendance relative laissée à son allure permet de l'interpréter d'une manière plus naturelle. Certains airs ont de l'émotion, certains préludes ne manquent pas de caractère, mais le Madrigal, la Pastorale, les Danses occupent dans cette œuvre une place prédominante et Rameau a respecté leur charme maniéré et leur grâce un peu mièvre.

« Hippolyte et Aricie » est donc un opéra de « Style Galant ». L'amour, tel est le véritable sujet de l'action et cet amour se traduit mieux encore par l'élégance de son langage que par la grandeur des actes qu'il inspire. La musique s'exprime de même façon ; elle est fleurie de cadences qui papillonnent comme les rubans des costumes et la ligne mélodique se trouve brisée sans cesse par l'envol des « fusées » et des « gloires » conventionnelles, de même que les nuages qui supportent les dieux viennent rompre à tout instant la symétrie du décor.

Tout ceci est du pur XVIIIe siècle ; sans commettre un anachronisme on ne saurait isoler « Hippolyte et Aricie » du cadre, charmant d'ailleurs, de son époque.

« Hippolyte et Aricie » débute par une courte ouverture qui rappelle le style de Hændel. La toile se lève sur une clairière de la forêt d'Erymanthe. Le prologue n'est plus une flagornerie à l'égard du Roi, c'est un hommage rendu à un maître plus puissant : l'Amour.

Diane est assise sur un tertre gazonné, autour d'elle s'empressent ses nymphes chasseresses ; par leurs chants elles invitent les hôtes de la forêt à rendre hommage à la déesse. Aussitôt, de toutes parts, accourent joyeusement les Faunes, les Sylvains et les Dryades. Que la paix, qui règne en ces bois verse sur eux son éternelle douceur ! C'est ici qu'Hercule triompha jadis du Sanglier monstrueux, mais, lui le vainqueur fut terrassé à son tour par l'Amour perfide et Diane invite ses sujets à se montrer plus courageux que lui-même.

Six mesures d'une mélodie très douce annoncent la venue du Dieu redouté ; Diane voudrait entraîner les siens au fond de la Forêt, mais l'Amour a paru et les habitants des bois suivent bien lentement leur reine, en effet :

> « ... Peut-on s'empêcher d'avoir un cœur sensible
> Quand on voit un Dieu si charmant ? »

Vient un dialogue entre l'Amour et la Déesse. Le premier sur un motif animé — n'est-il pas la joie et la jeunesse — demande pourquoi on veut le bannir de ces lieux quand l'univers entier obéit à ses lois ; gravement, au contraire, la chaste Diane lui ordonne de respecter son empire et leurs voix s'unissent dans un duo de style madrigalesque.

Sur quelques mesures solennelles de l'orchestre, Diane se recueille et tendant les mains vers le ciel, elle implore Jupiter en une noble et sévère invocation. Le tonnerre gronde et le maître de l'Olympe descend sur une nuée. Le prélude qui accompagne son apparition est d'une imposante majesté. Le Destin a parlé, il ne veut pas que l'on conspire contre le doux penchant des cœurs, et l'Amour pourra lancer ses traits jusqu'aux profondeurs des forêts.

Pendant que Jupiter regagne l'Olympe, Diane, sous prétexte d'aller secourir Hippolyte et Aricie, disparaît dans les airs et abandonne la place à l'Amour vainqueur dont va commencer l'apothéose.

C'est d'abord un délicieux rondeau, puis un air de grande virtuosité dans lequel le Dieu ordonne à ses compagnons de percer les humains de leurs flèches, messagères de bonheur ; viennent ensuite des divertissements : gavottes, menuets, et sur les trilles aimables des chœurs, les Jeux et les Ris se mêlent aux Amours, tandis que le Dieu triomphant entraîne la foule vers le temple de l'Hymen. Ne dirait-on pas l'un de ces tableaux exquis de Boucher ? Nous sommes en pleine « galanterie ».

Avec le premier acte, le ton ne change guère. Le théâtre représente un temple consacré à Diane, on y voit un autel garni de guirlandes tressées ; c'est vers cet autel que, pendant une mélodie très douce, s'avance la tendre Aricie. Aujourd'hui même, elle va se vouer à la déesse sur l'ordre de Phèdre dont elle est la captive, mais son cœur soupire, elle aime Hippolyte et le souvenir du Héros la poursuit. Par un de ces hasards heureux, celui-ci survient à son tour ; les apprêts de la cérémonie lui font deviner le sacrifice de la jeune fille, il lui dit son amour ; aveu funeste, hélas ! car la malheureuse Aricie va en perdre à jamais le repos au sein même du temple.

Sur une marche gracieuse, la théorie des prêtresses de Diane s'avance, célébrant par ses chants l'heureux séjour de l'innocence que jamais l'amour ne vint troubler. Elles évoluent lentement autour de l'autel et la voix de la Grande Prêtresse s'élève, accompagnée bientôt par les accents de ses compagnes.

... « Rendons un éternel hommage
A la divinité qui règne sur nos cœurs ».

Pendant les dernières mesures du Chœur, Phèdre est entrée, précédée de ses gardes. Elle voudrait hâter la cérémonie qui doit la débarrasser d'une rivale, mais Aricie ne veut plus obéir, comment pourrait-elle offrir à la divinité ce cœur qu'elle vient de donner à un autre ? Colère violente de la reine ; elle punira les prêtresses complices en détruisant leurs autels. — A ce blasphème l'orchestre répond par un vigoureux « crescendo » prélude à l'imprécation véhémente des servantes de la déesse : les gammes roulent comme les grondements de la foudre qu'elles invoquent et le tonnerre se fait entendre dans un curieux mouvement imitatif — Diane est descendue des cieux.

Elle jette l'anathème sur la reine sacrilège ; Aricie reprendra son arc et ses flèches, car il faut respecter la liberté des cœurs et, suivie des prêtresses, la déesse disparaît dans les profondeurs de son temple.

Phèdre demeurée seule avec Œnone, sa nourrice, se livre à des transports de rage, quand arrive Arcas porteur d'une grande nouvelle, Thésée a commis l'imprudence de descendre aux enfers pour en arracher son ami Pirithoüs, mais la terre s'est refermée sur lui, et le voici plongé à jamais dans le sombre séjour, Phèdre est donc débarrassée d'un époux gênant, elle pourra sans crime, aimer Hippolyte ; pourquoi faut-il que l'ingrat la dédaigne et que son dernier espoir soit de le séduire par l'attrait d'une couronne !

L'ingéniosité du librettiste nous transporte aux Enfers. Depuis le moyen âge, la scène infernale a conservé pour le public un attrait tout particulier, elle est même devenue un élément indispensable du théâtre populaire, du Ballet de Cour, et de l'Opéra naissant. L'influence de la Renaissance a substitué à la fournaise du Christianisme, les rives du Tartare et de l'Achéron, mais le principe est demeuré identique et l'abbé Pellegrin n'était pas homme à priver le spectateur d'un plaisir familier.

Nous sommes dans une grotte souterraine, la musique dépeint la fuite éperdue de Thésée poursuivi par la Furie, il tombe épuisé et supplie la cruelle Tisiphone de lui laisser un instant de répit. Supplication vaine ! Il va reprendre sa course quand les rochers s'effondrent tout à coup et le mettent en présence de Pluton. Le souverain est assis sur un trône et entouré de sa cour, à ses pieds filent silencieusement les Parques. S'il a frappé Thésée, c'est qu'il le rend complice de l'insulte faite à Proserpine par son ravisseur Pirithoüs ; mais l'amitié a des lois sacrées et puisque le père d'Hippolyte les invoque pour sa défense, ce seront les juges infernaux qui décideront de son sort. Thésée sort suivi de Tisiphone.

Alors, dans une terrible invocation, Pluton adjure les puissances du Styx de venger leur reine outragée. Les gouffres s'entr'ouvrent et vomissent des flammes, les esprits du Ténare s'agitent, les Enfers sont en convulsion ; Thésée accourt terrorisé, il réclame son ami aux échos souterrains et demande la mort, mais la pensée de sa femme ne semble guère l'inquiéter.

Combien Phèdre, si facilement délaissée et oubliée, devient excusable en ses coupables amours !

Les Parques implacables annoncent que, seul, le Destin peut mettre fin à la misère du roi infortuné ; suppliant, il se tourne vers son père Neptune et le conjure de le rendre à la lumière du jour. Cette prière est d'une véritable noblesse. — C'est Mercure messager céleste, qui vient délivrer Thésée, mais, avant son départ, les Parques lui décochent une flèche empoisonnée : cet enfer qu'il abandonne, il va le retrouver sous son toit.

On se demande ce que vient faire dans l'action cette histoire de l'autre monde ? Dans cet acte, toutefois, airs et récitatifs se sont nettoyés des végétations de la virtuosité. Le trio des Parques est une page d'un grand intérêt ; dans le prélude de sa seconde partie, le dessin imitatif en triples croches se continue sous le chant avec l'inflexibilité du mouvement des fuseaux impitoyables.

— Nous nous trouvons, au troisième acte, au bord de la mer, sous un riche portique du palais de Thésée. Phèdre pensive, les yeux fixés sur les flots adresse à Aphrodite une ardente supplication : son crime est-il donc autre que celui de Vénus, elle-même ? Pourquoi la Déesse n'aurait-elle pas pitié de sa souffrance ? — L'air de Phèdre est rempli d'émotion et de tendresse, la reprise du premier motif doit être une accentuation du sentiment de doux reproche qui plane sur le morceau tout entier. —

Œnone introduit Hippolyte ; Phèdre avoue son crime et devant cette effroyable révélation, le héros supplie les dieux de l'anéantir.—« N'invoque pas la foudre, répond la reine dans un mouvement tragique, sois le digne fils de ton père et extermine le monstre qui habite dans mon cœur ». Elle s'empare du glaive d'Hippolyte et, au moment où ce dernier parvient à le lui arracher, Thésée pénètre sous le portique.

La scène ne manque pas de grandeur, mais le monstre dont parle Phèdre nous ne le connaissons que par Euripide et Racine ; chez l'abbé Pellegrin il est facile à vaincre, il se meurt d'anémie.

Ce qui va suivre devient comique. Phèdre et Hippolyte sortent en refusant de parler, et c'est Œnone, pour sauver sa maîtresse qui accuse le jeune héros. Ne supposez pas un instant que Thésée demeure anéanti par cette révélation;

sa colère ne serait guère favorable à la fameuse fête de l'abbé Pellegrin et l'ingénieux poète va tout arranger en deux vers. Le roi apercevant son peuple qui vient l'acclamer, fait sa petite confidence au public :

« Cachons-leur avec soin les crimes de ma race
Et sous un front serein déguisons nos revers ! »

On ne saurait être plus accommodant, mais nous ne voyons guère l'acteur se draper dans le peplum antique pour nous faire cette déclaration.

La fête populaire nous conduit en plein Ballet de Cour avec matelots et matelottes dansant et chantant des rigaudons. Une jeune fille compare l'Amour à Neptune, « comme lui le jeune Dieu invite à s'embarquer, mais on perd le repos, on connaît les orages,

« L'amour ne dort que dans le port ».

Watteau vient de peindre l'Embarquement pour Cythère, c'est musicalement le même tableau.

Thésée reste seul, et le final de cet acte prend une grandeur tragique. Tourné vers la mer, il demande à Neptune le châtiment du fils coupable, et le tumulte des flots vient accompagner la plainte du père outragé ; la voix du sang, en vain, se fait entendre, Hippolyte doit mourir :

« C'est aux Dieux de venger les rois ».

Au XVIIIe siècle, où la toile ne baissait pas, on reprenait l'air des matelots qui revenait, contraste intéressant, comme un écho lointain de la joie populaire.

Le quatrième acte nous transporte dans un bois consacré à Diane. Nous revenons au Madrigal, Hippolyte déplore le destin qui le frappe ; survient Aricie, elle se désole, ne veut pas que son amant l'abandonne à la fureur de Phèdre, et Hippolyte pour la consoler lui promet le « mariage ».

« En suivant votre amant, vous suivrez votre époux. »

Puis leurs voix s'unissent, comme leurs cœurs, en de douces chaînes dont les cadences du chant semblent les anneaux. Ce



Figure 1



Figure 2

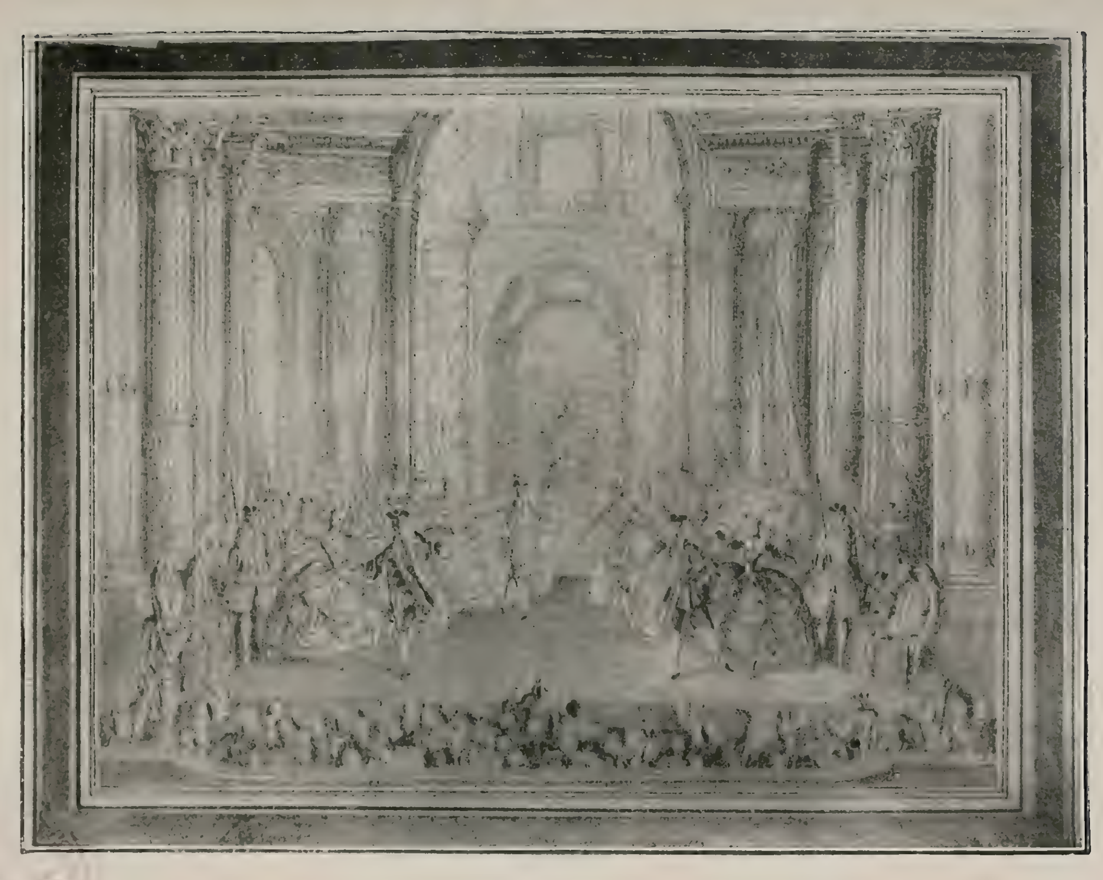


Figure 3



Figure 4

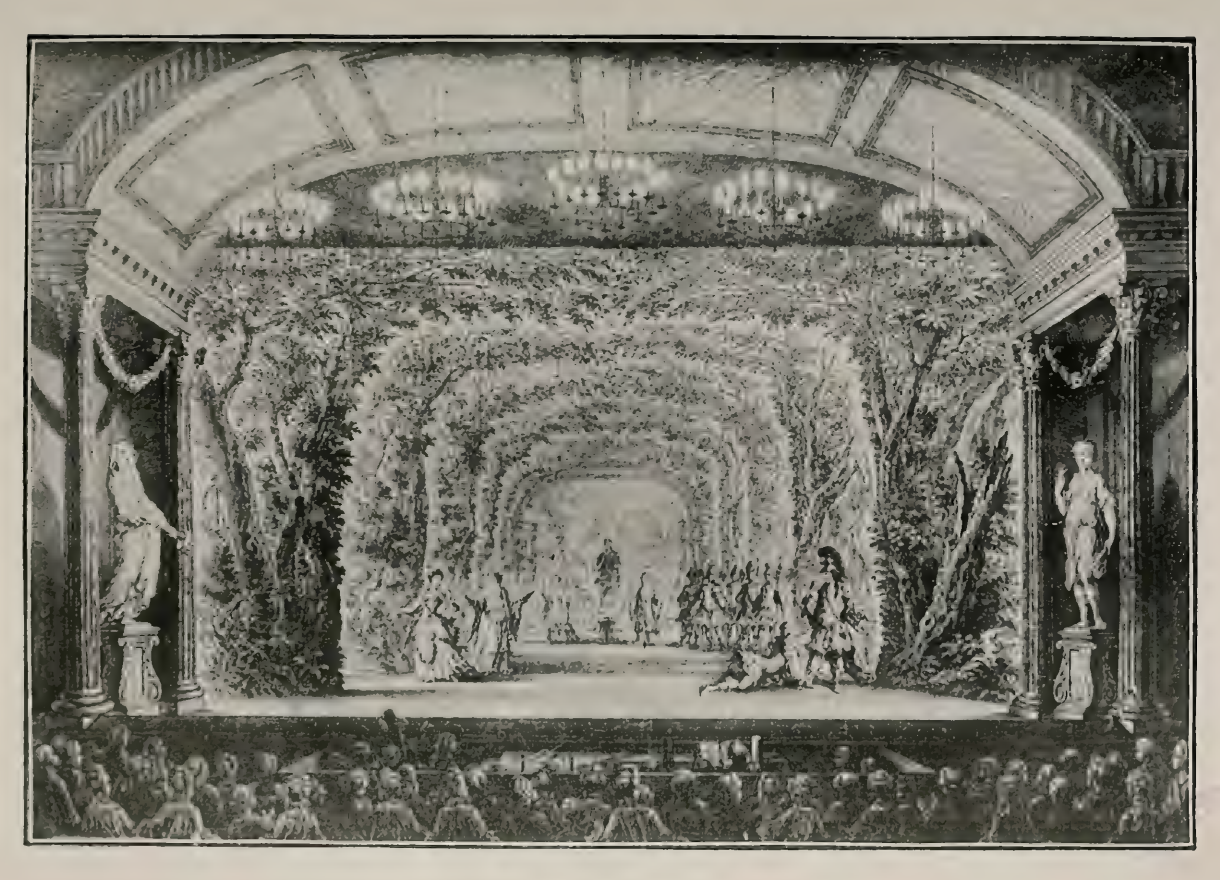


Figure 5



Figure 6

Figure 7

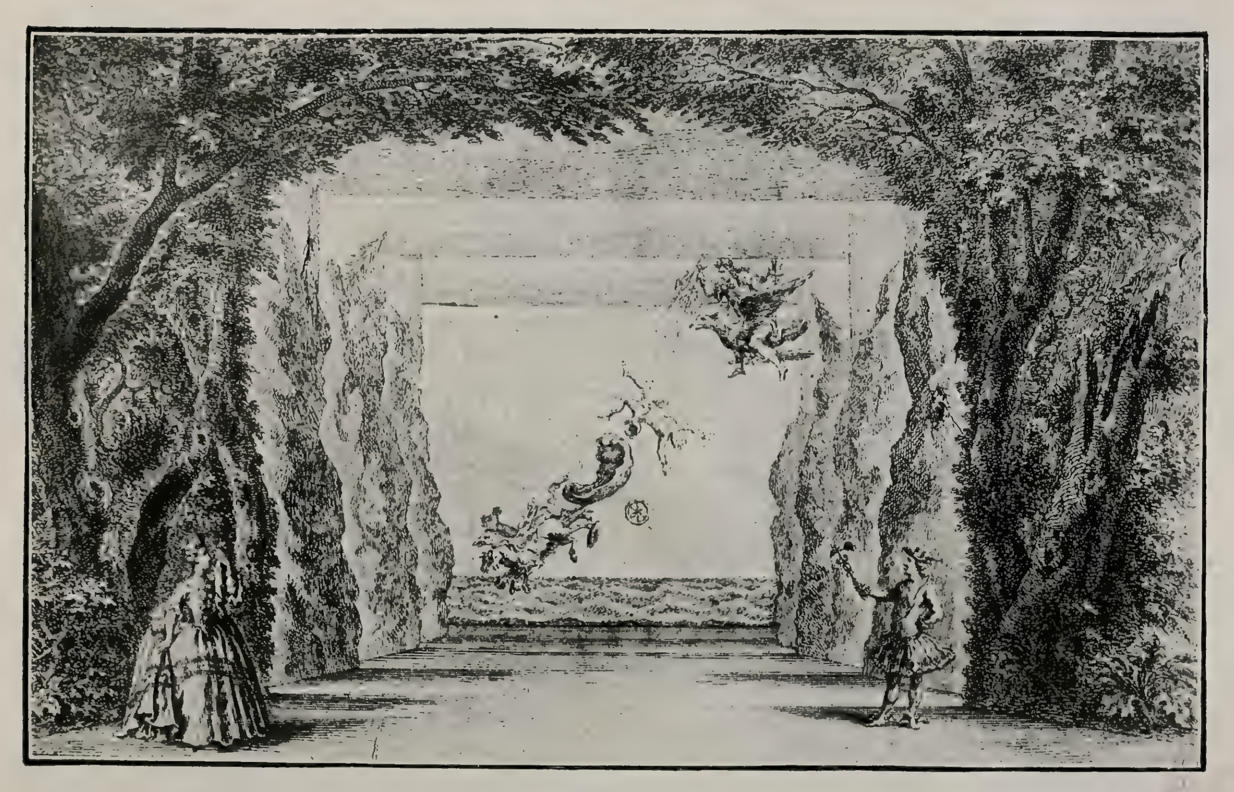


Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19


Nouvelle Décoration sur la même forme de Plan triangulaire du Temple des Arts,
Composée par le Sr Dumont, pour sa réception de l'Académie de St Luc de Rome.
Scène II. du premier Acte de la Tragédie d'Iphigénie en Tauride.

Figure 20

duo galant précède un divertissement de chasseurs et de chasseresses ; ce sont toujours des rondeaux et des menuets entremêlés de chansons pastorales ; mais, tout à coup, la mer s'agite et un dragon monstrueux surgit des flots d'écume. Hippolyte se précipite pour le combattre, le ciel se couvre, l'orage se déchaîne, et, quand la tempête est calmée, Hippolyte a disparu,

Les gémissements du chœur attirent la reine coupable ; déchirée de remords, elle avoue sa faute et court chez son époux pour lui faire connaître l'horrible vérité.

Au début du cinquième acte, le décor n'a pas changé. — Phèdre s'est tuée après avoir dévoilé son crime ; Thésée désespéré, voudrait se jeter dans la mer, mais Neptune l'arrête : Hippolyte n'est pas mort, Diane l'a sauvé ; le père impitoyable ne pourra jamais revoir son fils car les dieux ont pourvu à son bonheur.

Un changement à vue nous transporte dans la forêt d'Aricie, ce bois délicieux chanté par Ovide, où le poète fit revivre Hippolyte sous le nom de Virbius ; l'abbé Pellegrin qui avait des lettres s'est souvenu de ce détail, il a permis à Rameau de terminer son opéra comme il l'avait commencé, par une délicieuse pastorale.

Aricie est couchée sur un banc de verdure, elle voudrait s'abandonner au charme de la nature, mais le souvenir d'Hippolyte occupe sa pensée. La scène se remplit de bergers et de bergères qui compatissent à sa peine, si Diane pouvait, au moins venir à son secours ! La divinité ne se montre pas cruelle, elle apparaît bientôt et console sa nymphe en lui rendant son amant. Le bruissement des zéphirs se fait entendre à l'orchestre, Hippolyte arrive porté sur leurs ailes ; Diane, la bonne déesse, unit les époux et donne Hippolyte comme roi aux habitants de la forêt. — Les musettes chantent, les danses commencent, une bergère, tendre rossignol, unit sa voix au ramage de l'oiseau d'amour, les gavottes succèdent aux chacones et l'Opéra se termine par une pensée morale de Diane :

« C'est aux Dieux de donner des rois
Par qui de la vertu le siècle recommence ! »



MISE EN SCENE

Il ressort de cette étude que pour remettre *Hippolyte et Aricie* à la scène, il faut renoncer *à priori* aux procédés utilisés de nos jours pour l'œuvre de Glùck. Ces procédés, en effet, ont été empruntés à la Comédie-Française qui, depuis Talma, a installé la tragédie de Racine dans un cadre inspiré par la statuaire et l'architecture antiques.

Nous connaissons les critiques justifiées de Taine, sur cette réalisation théâtrale. Talma s'était aidé pour sa réforme des conseils du peintre David et voici ce qu'a écrit très justement, à ce sujet, M. Perrin, Administrateur de la Comédie-Française :

« L'école de David voyait l'antiquité à un seul point de vue, et trop absolu. La statuaire n'est qu'une forme de l'art, qui a, comme les autres, son idéal propre, ses régles et ses conventions. Il est certain que les pièces d'Aristophane, les tragédies d'Euripide, ou de Sophocle, ne se jouaient pas devant les spectateurs en costume de statue, et que les citoyens assemblés dans l'Agora, pour y exercer leurs droits politiques, étaient plus chaudement vêtus que l'Achille et le Gladiateur.

Il y a dans l'antiquité tout un côté humain, vivant, pittoresque, frivole même, témoin les charmantes figurines de Tanagra, que nous avons appris à étudier et à connaître, qui échappe à l'école classique de David. On tomba donc d'un excès dans l'autre et la froide rigidité de la mise en scène tragique ne fut pas pour donner de l'attrait à des chefs-d'œuvre que tout le monde admire, mais vers lesquels le public ne s'empresse que lorsqu'il y est sollicité par la présence de quelque artiste exceptionnel. »

Cette critique a été admirablement comprise par M. Albert Carré dans ses mises en scène remarquables de l'œuvre de Glùck. En s'inspirant de l'art des « Tanagra » et des peintures décoratives pour la reconstitution du costume et des Danses, il a donné de la chaleur et de la vie à cette antiquité qu'une vieille convention voulait éternellement sévère et glacée.

Ce théâtre, du reste, était si profondément humain, que l'on a pu, avec avantage lui donner le cadre des temps héroïques qu'il voulait faire revivre musicalement.

Il serait dangereux de s'autoriser du succès justifié de ces dernières réalisations, pour les appliquer à l'Opéra de Lulli et de Rameau. Déjà chez Glùck, dans *Iphigénie en Aulide* et dans *Armide*, ouvrages dont les livrets tiennent de la convention de l'Opéra du temps, nous trouvons des contrastes malheureux entre l'esprit général de l'œuvre et la mise en scène moderne. Dans les duos d'Achille et de la fille d'Agamemnon, la « galanterie » du dialogue s'insurge contre le classicisme antique du costume et nous avons toujours associé difficilement la lourde armure de mailles, dont on habille Renaud, au charme élégiaque et langoureux de son chant. Cette note accidentelle chez Glùck devient, nous avons tenté de le démontrer, le caractère dominant de l'Opéra de Rameau, et la mise en scène d'*Hippolyte et Aricie* ne saurait être qu'une reconstitution de l'art du XVIIIe siècle.

Nous pouvons à ce sujet, nous inspirer de deux principes:

1° — Tenter de faire revivre aussi fidèlement que possible par le décor, le costume, le jeu, le chant et l'orchestre, l'exécution de l'Opéra à sa création ou à l'une de ses reprises au XVIIIe siècle.

2° — Appliquer au décor, au costume et à la scène, l'interprétation de la nature et de l'antiquité que nous ont laissé les artistes : peintres, sculpteurs ou architectes, contemporains de Rameau. Ce second moyen tout en donnant à l'œuvre cette atmosphère du temps qui lui est indispensable, nous délivre de la convention curieuse mais outrée de l'Académie Royale de Musique à cette époque.



I°

Nous sommes assez pauvres en documents sur la mise en scène de l'Opéra au début du XVIIIe siècle, et nous ne possédons pas de données précises sur celle d'*Hippolyte et Aricie* en 1733. Toutefois, une gravure (*fig.*1) extraite du « Recueil des Opéras représentés à l'Académie Royale de Musique » publié en 1739, nous donne de précieuses indications sur l'esprit du décor et sur le style du costume à cette époque.

Cette gravure n'est qu'une interprétation de la dernière scène de l'Opéra de Rameau où Hippolyte, transporté sur l'aile des zéphyrs, est ramené par Diane dans la forêt d'Aricie. Ce document nous laisse supposer que le décor représentant cette forêt s'inspirait toujours de la perspective symétrique suivant la conception de Torelli et de Berain, il nous apprend aussi ce qu'était le costume théâtral en cette période intermédiaire entre les *Berain* et les *Boucher* — Dans le vêtement féminin nous voyons naître la jupe à paniers et les pointes des ornements du siècle précédent commencent à s'arrondir — nous pouvons le contaster sur la garniture de la robe de Diane — la manche, par contre, demeure toujours large et pendante. Hippolyte est vêtu du costume « à la grecque » et porte la perruque « à la conseillère » tout comme dans l'opéra de Lulli. La (*figure* 2) empruntée au même ouvrage et représentant une scène de *l'Empire de l'Amour* nous donne une idée du costume de ce dieu dans « Hippolyte » et nous confirme l'esprit général de la réalisation théâtrale en 1733. — Par contre, nous avons un document précis qui intéresse le Ballet écrit par Rameau en 1749, pour la *Princesse de Navarre* de Voltaire. C'est une grande gravure (*fig.* 3) du Musée du Louvre, attribuée à Cochin ; elle représente l'un des divertissements de cet ouvrage, dansé sur le théâtre du Roi, à Fontainebleau.

Nous y voyons d'abord un magnifique décor de Servandoni qui vient de créer la plantation théâtrale ; puis, nous pouvons constater que les paniers ont pris, en seize ans, de singulières dimensions, tandis que les hommes portent toujours la perruque à trois queues et ne sont pas harnachés du « tonnelet ». Il est vrai que le costume de l'Opéra se modifiait à la cour.

Il semble, cependant, que l'époque de la première de l'opéra de Rameau fut, pour le décor et le costume, une période de transition entre les styles caractéristiques du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous adopterons en conséquence pour notre reconstitution la reprise *d'Hippolyte et Aricie* en 1757 moment où le style théâtral du XVIIIe siècle se sera affirmé. Nous possédons, pour la réaliser, un ensemble de documents utilisables.

LE DÉCOR.

1er TABLEAU. — *La forêt d'Erymanthe.*

Les forêts étaient toutes du modèle de la *figure* 4. — Celle-ci empruntée à l'opéra hollandais au milieu du siècle est sur cinq plans, suivant la mode du temps. Le dernier est occupé par une apparition de déesse. Les arbres n'étaient pas encore découpés, ils sont peints sur les châssis, nous ne les verrons ajourés qu'à la fin du siècle.

2e TABLEAU. — Le théâtre représente un *Temple* consacré à *Diane*, on y voit un autel dressé.

La gravure (*fig.* 5) également de l'opéra hollandais est une ravissante reproduction d'une cérémonie religieuse et nous donne la réalisation ordinaire de l'indication donnée dans la partition de Rameau. Le temple se trouvait au fond et derrière l'autel s'élevait une statue de la divinité ; prêtres et prêtresses pouvaient évoluer tout autour.

Il est certain cependant que cette interprétation habituelle du temple des divinités sylvestres ne fut pas utilisé, tout au moins après 1752, dans « Hippolyte et Aricie.

Un document officiel, reproduit par M. Malherbe dans sa remarquable préface de la partition d'orchestre (Ed. Durand). nous donne des indications précises sur ce décor lors de cette reprise. C'est un devis de peintre ; par lui nous savons que la décoration se composait des éléments suivants :

« Un temple d'ordre dorique avec une attique au dessus de l'entablement, les plafonds enrichis d'ornements, les châssis plus longs qu'à l'ordinaire, les colonnes tout à fait isolées, le tout peint en pierres de différents tons de couleurs. »

3e TABLEAU. — *Les Enfers.*

La grotte infernale n'a pas sensiblement varié pendant le XVIIe et le XVIIIe siècles ; elle a été établie sur le principe de celles que nous reproduisons (*fig.* 6). Nous n'en trouvons pas de réalisation différente dans les documents existants à la Bibliothèque de l'Opéra et à la Nationale. C'est seulement vers le milieu du XVIIIe siècle que l'on voit apparaître des « Entrées d'Enfers » à plantation oblique, mais « l'affreux séjour » et ses

habitants ont gardé l'aspect que nous leur voyons ici. Les rochers vont en fuyant comme les plis d'une chambre noire photographique, et les esprits tiennent d'une main une torche et de l'autre des serpents irrités. A noter la curieuse figure de Pluton.

4e TABLEAU. — Le Théâtre représente une partie du Palais de *Thésée* sur le rivage de la mer.

La gravure (*fig.*7), également du milieu du XVIIIe siècle, est française. Le palais se trouvait toujours à l'avant-scène et la mer était peinte sur la toile du fond ; s'il faut en croire les documents par l'image que nous possédons, c'était un principe immuable à l'époque. Les tentes ont été ajoutées, elles ne tiennent pas aux châssis ; en les supprimant on aurait le décor demandé. L'arrivée de Mercure, nous montre en quoi consistait un « vol » de divinité : c'était vraisemblablement une silhouette peinte qui remplaçait l'acteur, ce qui se passe encore aujourd'hui pour l'arrivée de Lohengrin.

5e TABLEAU. — Le Théâtre représente un *bois* consacré à *Diane*, sur le rivage de la mer.

La gravure (*fig.* 8) appartient à une reprise du « Phaéton » de Lully, sans doute celle de 1742, s'il faut s'en rapporter aux costumes des personnages qui sont en scène. Jupiter et Phaéton, comme Mercure, dans la gravure précédente, sont silhouettés, mais le costume du Mercure du premier plan était évidemment celui du messager céleste dans « Hippolyte et Aracie. »

6e TABLEAU. — Le théâtre représente des jardins délicieux qui forment les avenues de la *Forêt d'Aricie*.

On est étonné en lisant cette indication de voir le décor rudimentaire que représente la (*fig.*1) ; l'illustrateur nous a cependant reproduit ce qu'il avait vu à l'Opéra. Il est démontré que les jardins délicieux se composaient à l'époque d'une avenue d'arbres agrémentée de ce que l'on appelait les « Bosquets » ; c'est dans cet esprit qu'il faut reconstituer le dernier tableau de l'ouvrage de Rameau.

LE COSTUME

NEPTUNE. — Nous possédons deux magnifiques Neptunes qui nous indiquent clairement la différence capitale entre le costume de théâtre au XVIIe et au XVIIIe siècles.

L'un (*fig.*9) est de style de Berain. Il est surchargé d'ornements massifs, la garniture du chapeau et celle du haut des manches sont en forme de pointe.

L'autre (*fig.*10), de Boucher, est de la seconde moitié du XVIIIe. Tous les angles se sont arrondis, même ceux du trident. C'est le Neptune qui est utilisable en 1759.

HIPPOLYTE. — La gravure (*fig.* 11) a déjà été publiée par M. Malherbe dans ses préfaces des œuvres de Rameau. C'est non seulement Hippolyte, mais c'est aussi le guerrier à la « grecque du temps ; le personnage n'est pas si différen de l'« Achille » de l'« Iphigénie en Aulide » réalisée par M. Carré.

DIANE. — Le personnage (*fig.* 12) appartient à la seconde moitié du XVIIIe siècle ; les fleurs de la robe sont une indication précise de l'époque. Supprimez le croissant et l'arc, attributs de la Déesse, il reste Aricie et Phèdre. Toutefois, il serait plus sûr d'interpréter le panier dans le style des personnages du Ballet dont nous donnons le dessin. La Diane (*fig.* 12) est postérieure à 1770.

TISIPHONE. — Ce personnage infernal (*fig.* 13) est du début du siècle. Il tient le poignard teint de sang, insigne des Furies et des esprits du Ténare ; suivant la convention, un serpent s'enroule autour de son bras.

Ces personnages ne se sont guère modifiés jusqu'en 1789.

MERCURE. — Voir le personnage de la gravure *fig.* 8.

L'AMOUR. — Voir (*fig.* 2).

LA GRANDE PRÊTRESSE. — Les prêtresses ont conservé le même costume au XVIIe et au XVIIIe siècle, la femme agenouillée de la (*fig.* 2) nous en donne le modèle ; elles portaient toutes le petit bonnet pointu auquel pendait un voile et leur taille était

ceinte d'une écharpe dont les deux pointes tombaient sur le devant de la robe. La couleur de l'écharpe variait suivant la Divinité.

CHASSEUR ET CHASSERESSE. — Personnages de Ballet vers 1750 (*fig.* 14 et 15). La chasseresse peut tenir pour le personnage de Diane.

BERGER ET BERGÈRE. — Personnages de Ballet vers 1750 (*voir fig.* 16 et 17).

UN RIS. — Personnage de Ballet, vers 1750 (*fig.* 18).

MATELOTTE. — Personnage de Ballet, vers 1750 (*fig.* 19). garniture conventionnelle du costume par un quadrillage blanc et bleu.

DÉMONS. — Voir le personnage de Tisiphone (*fig.* 13).

Il faut noter que les personnages de Ballet représentant des Démons, des Ris, des Vents, des Ombres, étaient masqués.



LE CHANT

La reconstitution du chant dans l'œuvre de Rameau peut s'inspirer des principes suivants : le récit, tout d'abord est moins rigide et moins pompeux que celui de ses prédécesseurs. L'accompagnement au clavecin permet de lui laisser une certaine liberté déclamatoire qui doit se traduire par de la vivacité et de l'allure. On se plaignait déjà à l'époque du ralentissement des mouvements musicaux de Lully ; l'abbé du Bos écrivait à ce sujet : « Ceux qui ont vu représenter les opéras de Lully quand il vivait encore disent qu'ils y trouvaient une expression qu'ils n'y trouvent plus aujourd'hui. Nous y reconnaissons bien les chants de Lully mais nous n'y trouvons plus l'esprit qui animait ces chants. Les récits nous paraissent sans âme et les airs de ballet nous laissent presque tranquilles ».

De tout temps, les chanteurs ont eu tendance à s'écouter

et à retarder les mouvements musicaux. Rameau, sans nul doute, s'est préoccupé de secouer cette torpeur si critiquée dont le chant français était envahi ; en débarrassant son récit du poids des ornements et des cadences, il nous a initiés à lui donner de la légèreté et de la vie.

Les airs dans *Hippolyte et Aricie* peuvent se diviser en deux catégories, ceux de style galant et ceux de caractère dramatique. La première, de beaucoup la plus considérable, renferme tous les morceaux du genre pastoral ou madrigalesque : le rôle entier de l'Amour, celui d'Aricie, les intermèdes chantés entre les divertissements par le *Suivant de l'Amour*, la *Matetotte*, la *Chasseresse* et la *Bergère*. Tous ces airs étaient exécutés de « mesure », sans passion, presque sans geste, et demnndaient une science approfondie de la « vocalise ». La netteté des « Groupes » et des « Trilles », l'égalité et la rapidité des traits sont l'élément indispensable de leur interprétation ; comme couleur générale ils réclament aussi la grâce mièvre et le charme flou de l'époque : ce sont des pastels musicaux.

Dans cet ordre, nous pouvons ranger également les rôles de Diane et d'Hippolyte, bien qu'ils soient moins chargés de virtuosité ; mais, chez ces personnages, le ton ne s'élève jamais jusqu'à l'héroïsme, et leur chant comme leur langage demeure élégant, souvent même précieux. C'est dans cette forme de musique que les chanteurs du XVIII[e] siècle avaient tendance à ajouter au texte tous les ornements expressifs dénommés : accents, plaintes, sanglots, flattés et chutes. Leur reconstitution peut se faire facilement en étudiant l'ouvrage de Bérard dédié à Mme de Pompadour. La perfection de la virtuosité, la distinction maniérée du débit, voilà en quoi consistait l'art de Jéliotte et de Mlle Petitpas, si appréciés à la première de l'opéra de Rameau.

La seconde catégorie comprend les airs de Thésée, de Pluton, et la magnifique invocation de Phèdre au troisième acte. Il entre déjà chez Rameau, dans la peinture musicale des sentiments, de la vérité et de la vie ; tout cela ne saurait se traduire que par la sincérité, l'émotion du chant, et, aussi, par l'infinie variété de couleurs que lui donne l'expression juste de la physionomie. Ce sont des pages qu'il faut mimer pour les bien chanter ; déjà, à l'époque, on y laissait à l'interprète une indépendance d'allure dont il abusa trop souvent, s'il

faut en croire Rousseau et Grétry ; heureusement que nous savons, aujourd'hui extérioriser des sentiments en restant dans l'exactitude des rythmes, sans être esclaves de l'uniformité des mouvements.

L'air de Phèdre, avec sa reprise, est conçu dans l'esprit et la forme que prendra plus tard l'*Aria* de Gluck. Il commence par une supplication tendre, presque câline, à Vénus, mère cruelle des Amours ; par trois fois la reine demande grâce et l'indication « doux » placée à l'orchestre avant la seconde imploration, nous dit que la prière devient plus insinuante. Avec simplicité Phèdre associe la déesse à son crime, mais, quand revient le premier motif nous devinons qu'au reproche il se mêle des larmes. Beauté de ce chant classique qui nous permet, avec ses reprises, de mettre sur une même idée les mille nuances de sentiments que renferme l'âme humaine. Au XVIII[e] siècle, les auteurs étaient avares d'indications quand leur musique traduisait des passions, et Gluck pouvait écrire à Klopstock : « Pour ce qui concerne le chant, il est facile à rendre pour une personne qui a du sentiment ; elle n'a qu'à s'abandonner à l'impulsion de son cœur ». C'est ce qu'il nous faut faire aujourd'hui pour interprêter le chant dramatique chez Rameau.

LE JEU SCÉNIQUE

Nous savons des artistes d'opéra au XVII[e] et au XVIII[e] siècles qu'ils bougeaient assez peu. Tout s'opposait aux grands mouvements : les dimensions exiguës de la scène, la place considérable occupée par le Ballet, le costume dont la raideur et l'envergure entravaient la liberté du geste, enfin, les fameuses perruques poudrées, qui donnaient au port de la tête une obligatoire noblesse. La recherche de la « distinction » était l'objet principal du chanteur et le préoccupait infiniment plus que le souci de la vérité ; princes et princesses d'opéra s'essayaient à apporter sur le théâtre les allures des seigneurs de la cour. On avait déjà emprunté le costume des héroïnes à l'aristocratie, il était naturel d'en copier les manières. Le jeu des acteurs subit les rigueurs de l'étiquette et Hippolyte n'eût jamais abordé Phèdre, sa souveraine, sans les trois inclinaisons réglementaires.

Si nous comparons les peintures de l'époque, où se trouve interprétée l'antiquité fabuleuse, aux gravures théâtrales représentant des scènes identiques, nous trouvons dans celles-ci des personnages figés qui contrastent singulièrement avec les héros débordants de vie que nous montrent les premières. Cette comparaison nous apprend toute la convention théâtrale du temps.

Nous possédons, du reste, de la conception scénique d'alors un document plus précis que l'image, c'est la tradition. Elle a été conservée jalousement par les maîtres de ballet, véritables professeurs de comédie pour les chanteurs d'autrefois, et, nous l'avons vue se perpétuer jusqu'en ces dernières années au Conservatoire de Musique, dans la classe de maintien de M. Petitpas.

M. Petitpas était l'un des derniers représentants d'une ligne illustre de chorégraphes et de chanteurs à laquelle appartint, entre autres, la demoiselle Petitpas, l'une des créatrices applaudies *d'Hippolyte et Aricie.* Ce petit vieillard semblait avoir concentré en lui toute l'élégance surannée et aussi tout le « convenu » de l'art de ses ancêtres ; il nous apprit que le principe fondamental de l'action scénique au XVIII[e] siècle était celui du « face au public ». Tourner le dos constituait la seule hérésie sérieuse, et la vérité du geste se résumait dans son harmonie ; les éléments de l'art du comédien étaient de plier le moins possible les genoux en marchant, de poser le pied sur la pointe, de savoir sortir de scène à « reculons », de saluer, le sourire sur les lèvres, en accompagnant la flexion de la tête d'un « rond de jambe » avantageux. C'est à son enseignement si précieux pour l'histoire du théâtre, que nous devons cette pléiade inépuisée de chanteurs experts dans l'art de tendre le jarret, et, si profondément respectueux de la majesté royale, qu'ils peignent encore, dans les *Huguenots*, leur admiration pour la reine de Navarre par des baisers adressés aux vieilles tours d'Amboise. L'esprit du regretté Petitpas, est demeuré longtemps celui de notre Académie Nationale de Musique, où les personnages, par définition et avant toute autre qualité, doivent être éternellement jolis !

L'art scénique du XVIII[e] siècle serait peut-être plus facile à reconstituer qu'on ne le pense !

LE BALLET & L'ORCHESTRE

Le Ballet tenait la première place dans l'Opéra de Lully et de Rameau ; nous avons vu par l'analyse *d'Hippolyte et Aricie* que la tragédie n'était que prétexte aux divertissements. Rameau, musicien avant tout, avait pour eux une tendresse particulière et ceux de son œuvre sont souvent exquis. La chorégraphie exige donc, elle aussi, une grande exactitude de reconstitution.

Ce travail, tâche de spécialistes, peut se faire avec les ouvrages de «Magny» et de «Noverre» qui, au moyen d'hiéroglyphes, ont noté tous les « pas » usuels de l'époque. La lecture en est cependant assez difficile et a fait reculer les maîtres de ballet les plus habiles. Le danseur est figuré par un cercle O, la danseuse par deux cercles concentriques O, les sujets se mettent en marche et laissent sur le papier l'indication de leurs mouvements. L'essentiel, en tous cas, est de mettre sur les menuets, gavottes, chacones et rigaudons, les pas du XVIIIe siècle et non ceux qu'on emprunte aux décorations des vases ou des murailles de la Grèce.

Pour l'orchestre, il est rétabli d'admirable façon dans la grande partition publiée par M. Vincent d'Indy ; il comprenait des flûtes, des hautbois, des bassons, des premiers et des deuxième dessus de violons, des Haute-Contre ou seconds violons, des Tailles ou Altos, et enfin la basse continue formée des Violoncelles, des Contrebasses et du Clavecin.



II

La réalisation scénique que nous venons d'étudier est des plus intéressante, au point de vue de l'histoire du théâtre, mais, à côté de cette atmosphère du temps si indispensable à l'œuvre de Rameau, elle renferme un côté conventionnel déjà fort discuté à l'époque. Ne devons-nous pas tenir compte aujourd'hui, des critiques soulevées au XVIIIe siècle par la

« tradition » de l'Académie Royale de Musique, tradition qui demeurait immuable depuis sa fondation. On s'étonnait, à juste titre de ne pas voir entrer dans la mise en scène d'ouvrages empruntés à la tragédie ou à la mythologie grecque la conception que s'en étaient faite les littérateurs et les artistes du temps. St. Evremond à la fin du siècle précédent, Dufresnoy, à l'époque de Rameau, Rousseau et Grétry, dans la suite, ne furent pas tendres pour les errements de l'Opéra. L'année même de la première d'*Hippolyte et Aricie*, Panard ridiculisait ce théâtre sur les tréteaux de la foire. Dans le *Départ de l'Opéra-Comique*, comédie mêlée de vaudeville, se trouvaient de cruelles satires sur l'interprétation scénique des Académiciens » :

J'ai vu des guerriers en alarmes
Les bras croisés et le corps droit,
Crier plus de cent fois : Aux armes !
Et ne point sortir de l'endroit.

Ne croirait-on pas lire une critique de la « Bénédiction des Poignards » ou de *Guillaume Tell* en l'an de grâce 1907 ?

Il continuait :

J'ai vu le soleil et la lune,
Qui faisaient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer.
J'ai vu l'amant d'une bergère
Lorsqu'elle dormait dans un bois
Prescrire aux oiseaux de se taire.
Et lui chanter à pleine voix...
. . . .

Le bon sens populaire faisait donc, lui aussi, justice de tout l'attirail carnavalesque apporté à la mise en scène de l'Opéra par le très aristocratique Ballet de cour.

Ce mouvement de protestation avait gagné le théâtre. Une danseuse, Mlle Sallé, artiste curieuse et fort intéressante, (1) portait à Londres la rénovation du costume que la routine avait arrêtée aux portes de l'Académie de Musique. Elle parut, en 1734, dans une pantomime intitulée *Pygmalion* sous un vêtement

(1) Voir à son sujet les articles de M. Dacier parus ici-même (*S. I. M.*, 1907.)

dont le *Mercure* nous donne la description : « Mademoiselle Sallé a osé paraître dans cette entrée, sans panier, sans jupe, sans corps, échevelée et sans aucun ornement sur la tête. Elle n'était vêtue, avec son corset et son jupon, que d'une simple robe de mousseline, tournée en draperie, ajustée sur le moèéle d'une statue grecque. » — Les statues grecques ne portèrent jamais ni corset, ni jupon, il est certain que Mlle Sallé s'était inspirée du costume antique réalisé par les peintres de son temps.

C'est, en effet, dans l'œuvre des peintres, des statuaires, et des architectes du XVIIe et du XVIIIe siècle, que le metteur en scène peut trouver le cadre convenable et juste pour l'opéra jusqu'à Gluck.

Il y a une corrélation certaine entre tous les arts ; or, le théâtre lyrique en est la synthèse puisque, basé sur la poésie et sur la musique, il tient aux autres formes de l'art par le costume et le décor : au XVIIIe siècle, la pastorale, l'antiquité grecque et la mythologie ont inspiré à la fois le théâtre et les artistes ; la convention seule empêcha, sur la scène, la fusion des divers moyens expressifs d'une même pensée. Nous avons le devoir de la tenter aujourd'hui.

A l'époque, déjà, certains efforts furent faits dans ce sens. La Bibliothèque de l'Opéra possède des planches d'un architecte nommé Dumont, qui s'intéressa particulièrement à la décoration. Il composa, en 1746, pour être admis à l'Académie Italienne de Saint Luc, une reconstitution de palais antiqne dont il offrit plus tard l'une des parties pour le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*. Il y a un abîme entre les plans de Dumont et la réalisation de l'Opéra. La gravure (*fig.* 20) nous montre une très belle et très décorative architecture néo-grecque, d'une grande élégance de conception. Les statues et les guirlandes qui en ornent l'entrée jettent dans la ligne sévère de l'art antique cette note du XVIIIe siècle que nous désirons pour la mise en scène et cette invention heureuse, inutilisée jadis, peut avoir son application dans la réalisation actuelle du théâtre de Rameau.

Quant aux paysages, aux personnages et à leurs groupements nous trouvons pour les interpréter des enseignements précieux dans l'œuvre des Watteau, des Nicolas Bertin, des Boucher, des Coypel, des Fragonard, des Lancret, des Largillière, des

Nattier, etc..., etc... Tous ces maîtres eurent de la nature et de l'antiquité, où évolue l'opéra de Rameau, sinon une conception exacte, du moins une interprétation charmante qui se marierait merveilleusement avec sa musique.

La jeune fille « en Diane » de Largillière et « le portrait de Mlle de Lambesc », par Nattier, qui sont au Louvre, nous donnent des dessins délicieux pour habiller les déesses *d'Hippolyte et Aricie.* Sans être engoncées dans le panier de cour, elles conserveraient tout leur charme d'époque que l'abbé Pellegrin a si mal dissimulé sous le masque de la tragédie antique.

En dehors de la reconstitution exacte, si difficile et surtout si ingrate à réaliser, c'est en s'inspirant de cet esprit que le metteur en scène pourra encadrer avec justesse une œuvre transportée bien involontairement par ses auteurs de la grande et rude antiquité en plein XVIII[e] siècle.

GEORGES IMBART DE LA TOUR

Professeur au Conservatoire.



LA MUSIQUE ESPAGNOLE MODERNE

A mon cher ami Georges Baudin.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. — LE PUBLIC ET LA MUSIQUE EN VOGUE. — LA RENAISSANCE NATIONALE. — LE CHANT POPULAIRE. — LES MAITRES ET LES DISCIPLES : CASTILLE, VALENCE ET CATALOGNE. — LES INDÉPENDANTS. — LES INTERPRÈTES.



L'ESPAGNE souffre plus que toute autre nation de cet égoïsme social, bien plus, de cette lutte sourde et inexorable contre toute suprématie intellectuelle, contre toute aristocratie de mérite, que M. P. Lasserre flétrissait si vigoureusement en son beau livre sur le *Romantisme français*.

L'Espagne est une belle indifférente. Elle ne méconnaît pas ses propres forces, mais néglige de les employer. Elle sourit à ses glorieux enfants, mais ne leur tend pas la main. Pour vivre, ses dramaturges les plus applaudis doivent multiplier hâtivement leurs œuvres ; ses poètes les plus exquis doivent sacrifier au public du « periódico » ; ses romanciers, à celui du « conte hebdomadaire ». Quant à ses peintres et ses musiciens, seuls les musées et les concerts étrangers s'ouvrent à eux.

Cette indolence générale est surtout fatale aux musiciens. La vogue inouïe de l'opéra italien, celle non moins vive de la *Zarzuela* ou *opérette nationale*, décourage les meilleures volontés. On a peine à croire qu'en la capitale même du royaume, le *Teatro Real* confie à une troupe d'Italie le soin des représentations d'opéra. Le public élégant du « Royal Colisée » applaudit surtout la *Bohême, la Tosca* et *Cavalleria Rusticana*. Une petite place est faite à Wagner, qui, interprété à l'italienne, perd

toute signification. Les musiciens français : Thomas, Gounod, Berlioz, Bizet, Saint-Saëns et Massenet, sont un peu plus respectés. Visiblement, Saint-Saëns recueille toutes les préférences, et il faut nous réjouir de cet heureux choix.

Si le *Teatro Real* ne nous donne qu'une faible idée de la musicalité castillane, la *Philharmonique*, dont nous parlerons plus tard, et la *Société des Concerts* modifient notre opinion. Celle-ci, dirigée par le maëstro Arbós et, tour à tour, par les grands capellmeister étrangers, comprend une phalange de plus de quatre-vingts instrumentistes, et, vraiment homogène et compréhensive, exécute les plus grandes œuvres classiques et modernes, devant un public très attentif qui ne craint pas de bisser le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*...

Mais les portes de la Société sont closes pour les Maîtres nationaux que nous étudierons tout à l'heure, toute tentative de leur part étant d'avance condamnée à l'insuccès. Car l'amateur espagnol, l'*aficionado*, ne veut entendre parler de ses compatriotes qu'au théâtre de la Zarzuela. Celle-ci est en effet,un genre éminemment espagnol, consacré depuis longtemps, et réservé, semble-t-il, exclusivement aux compositeurs du *terroir*, la seule forme lyrique pour laquelle le prétendu « connaisseur » admette l'emploi du sonore idiome castillan, l'unique spectacle enfin qui assure la fortune des heureux découvreurs soit de prestes couplets, soit de ballets caractéristiques, soit même de mélodramatiques effets musicaux.

La *Zarzuela* est l'opérette populaire qui prit son nom, selon Barbieri, d'un petit palais du fameux *Pardo Royal* où se représentaient, dès le XVII[e] siècle, certaines compositions lyrico-dramatiques, assez courtes, d'intrigue nulle, et qui offraient l'alternance, chère aux Espagnols, du récitatif et du chant. Les *maëstros* actuels de la *Zarzuela* sont Caballero (1), Marqués et Chapi. — Tout en reconnaissant l'habileté instrumentale du dernier d'entre-eux, on doit avouer que leur influence est déplorable. Maîtres absolus du goût public, gaspillant une certaine facilité en une série d'ouvrages dépourvus d'originalité et d'intérêt ; compositeurs sans technique sûre, artistes sans idées mélodiques, ils régentent les destinées musicales du pays, imposent leurs productions aux directeurs de théâ-

(1) Caballero est mort l'an dernier.

tres, et interdisent ainsi à leurs rivaux de talent l'accès de la lice glorieuse. Sous leur règne, la *Zarzuela* s'est encore avilie: où plutôt elle disparaît sous l'invasion du genre appelé *Chico,* qui embrasse de petites farces du réalisme le plus vulgaire, et même la perverse revue politique... Dans ces dernières manifestations de l'esprit bouffe espagnol, le Sr. Chueca s'est acquis une légitime popularité.

Plus sérieux, mais à peine supérieurs, nous apparaissent Bretón et Vives. Le premier est Directeur du Conservatoire et compositeur respecté. Pourtant, il n'est pas possible d'imaginer de plus ternes et froids opéras que ses *Amants de Téruel,* son *Garin,* ou sa *Dolorès.* De même, la *Verbena de la Paloma,* très populaire en Espagne, n'est qu'une élégante fadaise. Bretón écrit correctement, mais l'inspiration lui fait complètement défaut, comme le prouve une fois de plus sa récente production : le *Concours de Crêmone.* Vives, bien plus talentueux, nous offre le lamentable spectacle d'un musicien trahissant son art, gaspillant les dons merveilleux que la Providence lui a départis et préférant la fortune vaine et passagère, à l'auréole sacrée de la gloire artistique. Oui, Vives était admirablement doué pour créer de grandes et nobles choses : nous parlerons plus loin de son passé catalan pur et lumineux. Un sentiment profond de la poésie populaire, une sève mélodique abondante et vigoureuse, une technique déjà sûre, de la fraîcheur et de la puissance, telles étaient les qualités uniques de ce jeune homme prédestiné, de cet homme maintenant, roi du genre appelé *chico,* cette seconde forme de la dégradante *Zarzuela,* et dieu du stupide vulgaire. Vives, il est juste de le reconnaître, s'est acquis une renommée originale : celle d'habile plagiaire musical ; et, en effet, ses *Bohemios* comme sa *Rabalera,* forment un véritable « cinématographe » des principales mélodies italiennes courantes...



Telles sont les œuvres et tels sont les auteurs qui trouvent grâce auprès de ce public espagnol particulièrement ignorant des choses de musique. Telle est aussi l'une des causes du légitime dédain des nations étrangères pour les « Cosas de España ».

C'est dans ces conditions navrantes, dans ce milieu déprimant, que silencieuse et sereine, noble et grave, mais forte et

confiante, s'est accomplie la Renaissance artistique, objet de cette étude. Par sa variété ethnographique, par son extrême pureté, due à son isolement et à son indépendance, la terre espagnole dévoilait de larges horizons à l'Inspiration diverse et libre. Et les talents se sont éveillés, et, comme par enchantement, des Maîtres puissants sont apparus ; et, autour d'eux, des *jeunes*, pleins de foi, se sont empressés. Une immense rénovation religieuse et profane fut entreprise, en Castille et en Catalogne, en vertu du même principe d'Art purement national. Un de ses plus hardis champions en formulait naguère le beau programme : « l'Espagne, disait-il, occupa jadis une noble place « dans le saint royaume de l'Art. Mais, hélas, ! ses fils l'ont tôt « oubliée. Qui leur rappellera leur glorieux passé ? Qui leur chan- « tera les œuvres merveilleuses de notre XVIe siècle ? On a perdu « les bonnes traditions, et l'on pervertit le peuple. C'est donc un « devoir pour tous les Espagnols qui aiment l'Art divin, de res- « tituer par tous les moyens à notre Mère Patrie son honneur « d'antan. Nous avons oublié les bonnes traditions ? Revenons « à elles. Ne possédons-nous pas le trésor inépuisable des chants « populaires ? Sachons le retrouver. Que les chansons écloses sur « notre sol chéri soient les thèmes féconds des musiciens nou- « veaux, afin qu'ils nous les rendent idéalisés, en des œuvres sincè- « res où nous respirerons les émouvantes senteurs nationales ».

L'essence même de la musique espagnole moderne est donc l'exploitation du trésor national; trésor inestimable de chansons qui se présentent, soit dérivées du plain-chant ecclésiastique, soit écloses librement dans les montagnes de Castille, d'où elles se sont étendues jusqu'aux provinces les plus excentriques. Cette supposition est permise puisqu'on entend encore dans la campagne de Búrgos des chants inconnus des autres régions. Là en effet, au triste temps de Carême, les filles se réunissent et vont sautant et dansant *en cercle*, en chantant des *ruedas* (roues), sans accompagnement, du curieux rythme de $\frac{5}{8}$ accentué ainsi : 12345. (Cf. supplément musical, n° 1).

Les chants populaires d'Espagne ont incontestablement une origine très éloignée. Leurs tonalités n'ont aucun rapport avec nos modes majeur et mineur. Les rythmes non plus ne sont modernes et n'obéissent à nos lois des proportions doubles et triples, binaires et ternaires.

Cet art spontané est donc de même nature que l'art homophone des âges médiévaux. Et d'autre part, il constitue un élément essentiel de l'interprétation du chant romain.

Le chant populaire a fourni, de tout temps, de précieuses ressources à l'art musical. Dès le XVIe siècle espagnol, les joueurs de *vihuela :* Fuenllana et Enrique de Valderrábano adaptaient à leur instrument les chansons fameuses de l'époque. Mais ce chant, complexe élément évolutif, intervient surtout aux périodes de transition : jamais il ne régna plus absolument qu'après les splendeurs polyphoniques de la Renaissance, et, de nos jours, il permet de réagir contre la superbe domination wagnérienne.

Les chants d'Espagne peuvent se diviser en chants de fête, de danse et religieux (1).

Dans la première catégorie se rangent ces sérénades nocturnes que les amants donnent à leur belle (*cantos de ronda*), puis les berceuses maternelles (*c. de cuna*), les gais refrains des moissonneurs (*c. de siega*), les couplets de pâtres (*esquileos*) enfin les épithalames.

La littérature en est assez libre, d'une saveur forte et un peu lourde. Quant à la musique, elle obéit, en la plupart des cas, au système tonal grégorien, à la fois dans ses modes, ses cadences et ses rythmes. C'est ainsi que la chanson de ronda (cf. suppl. mus. n° 2) est établie dans la modalité de *ré* (dorien) ; la suivante (cf. n° 3) nous donne clairement la sensation tonale du mode phrygien (*mi*), malgré sa curieuse cadence sur le deuxième degré. La chanson n° 4 produit l'impression de ce que les théoriciens appellent le cinquième et sixième degrés transposés. Les berceuses observent généralement le rythme indiqué au n° 5. Des chansons de moisson nous nous plaisons à citer un véritable chef-d'œuvre (cf. n° 6) ; de tonalité distincte des modes anciens et modernes, puisque sa gamme est la suivante : *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la.* Enfin reproduisons au n° 7 un joyeux épithalame qui ressemble beaucoup à la formule psalmodique du septième mode grégorien.

Nous n'insisterons pas sur les « chansons de danse » qui sont les plus connues et peut-être les moins intéressantes. Il en est bien peu, en effet, qui aient conservé ce je ne sais quoi

(1(C'est la définition même que donne en son admirable Folk-Lore de Castille le grand Maître et réformateur Olmeda, dont nous aurons plus loin à nous occuper.

de chaste et d'élevé qui les ennoblit à l'origine. Elles se sont corrompues avec les danses elles-mêmes ; et leur disparition s'annonce comme toute prochaine. Mieux vaut nous arrêter aux chants religieux, plus ignorés et plus originaux, bien différents de nos cantiques français, et pour la plupart suaves et profonds. Ces romances sacrées sont de la plus haute importance pour la restauration du plain-chant. Malheureusement elles aussi se font rares. Les paysans ne les transmettent plus à leurs enfants, et tout porte à croire qu'une des plus belles formes de l'antique foi espagnole s'évanouira avec le sentiment qu'elle exprime en son naïf langage. Le doux chant n° 8 s'entend la veille de la Résurrection, à minuit, dans les campagnes Castillanes : il ne comporte pas d'accompagnement. D'autres, au contraire, demandent l'appui de l'orgue, appui délicat et discret que peu d'artistes savent lui donner, faute d'études sérieuses et historiques de la liturgie, car ces mélodies grégoriennes requièrent une harmonisation adéquate. Les Russes se sont trompés en associant la richesse vocale des tonalités byzantines à la pauvreté harmonique de nos modes majeur et mineur : il en est résulté un art superficiel, hybride et faux. Les Espagnols se sont bien gardés de suivre les traces de leurs frères Slaves. Ils ont d'abord respecté la liberté du rythme en leurs documents musicaux : les mesurer était aussi illogique que d'altérer, par exemple, la tonalité en rendant sensibles les septièmes degrés des tons que, par une sorte d'intuition, nous considérons comme mineurs... Il est fort curieux à ce point de vue d'examiner des partitions espagnoles modernes : ou bien l'on retrouve la notation propre du chant grégorien, ou bien l'on se heurte à de perpétuels changements de mesure qui rendent assez difficile le « déchiffrage » de ces compositions. Quant à la tonalité, l'évolution harmonique occidentale leur a permis de résoudre l'embarrassant problème.

Les Russes, avons-nous dit, avaient diversement accommodé la monodie populaire, mais toujours selon les principes connus, italiens ou germaniques. Les Espagnols ont pressenti la réforme Debussyste. On reconnaît chez eux les gammes anciennes : celle-même de *fa* (mode lydien) et son triton ; bien plus, — et c'est la gloire du Maître Olmeda dont nous parlerons bientôt, — nous assistons à la restauration du véritable mode mineur qui contient en soi des accords de tierce et quinte inexploités jusqu'ici. Ce mode mineur, qui est en réalité le deuxième mode

grégorien (dorien), ouvre à l'art un nouvel horizon et permet la parfaite union des deux tonalités antique et moderne. Et c'est ainsi que l'on trouvera au n° 9 l'harmonisation aussi délicieuse qu'exacte d'une exquise et touchante berceuse de Castille.



Nous en avons assez dit pour que le lecteur apprécie à sa valeur le fonds riche et varié des chants populaires espagnols. Etudions maintenant les œuvres qu'il a inspirées, et présentons les auteurs.

Tout en reconnaissant la faiblesse de la classification suivante, il nous semble commode de répartir en trois écoles les divers talents qui ont fleuri dans la patrie de Victoria. La première est castillane et se forme encore sous la direction du maître Olmeda. La seconde a déjà un glorieux passé et brille aujourd'hui du plus vif éclat : c'est l'école catalane et son chef incontesté l'illustre Pedrell. La dernière, capricieuse et primesautière réunit les jeunes musiciens indépendants qui brûlent de marcher sur les traces d'Albeñiz.

D. Federico Olmeda est, à coup sûr, un des plus beaux tempéraments qui se puissent voir. Et, par bonheur, ses dons naturels sont magnifiés par une science subtile et approfondie. Né en 1865 dans le bourg d'Osma (province de Soria), Olmeda apprit tout jeune (dès l'âge de sept ans) le solfège, le plain-chant, le piano et l'orgue sous la férule de l'organiste de la cathédrale.

Un peu plus tard, le Sr. Damian Sanz, et un chef de musique, Sr. Léon Lovera, lui enseignèrent le contrepoint et la composition, ainsi que la pratique des quatre instruments à cordes. A l'âge de treize ans le jeune Federico copiait de sa main, dans les bibliothèques, les traités techniques inaccessibles à sa bourse modeste. De cette époque de labeur ardu, datent une sonate pour piano et un *Salve Regina* avec orchestre. Son instruction terminée. Olmeda se présenta au concours institué par toute l'Espagne en vue des maîtrises de chapelle, et fut nommé *maëstro* de la cathédrale de Burgos. Dans ce milieu fatal à l'activité musicale, dans cette petite ville perdue au sein des montagnes mystiques, mais ayant devant les yeux le Temple sublime et les vestiges évocateurs du doux moyen âge, Olmeda sentit croître son

amour de l'art divin, et conçut le projet d'une vaste Renaissance religieuse, qu'il imposa à la fois par la parole et l'exemple, par des œuvres didactiques et d'admirables compositions. Tout d'abord, une réforme du plain-chant s'imposait. Olmeda en juge bien ainsi, mais se place à un point de vue spécial et curieux. Il veut varier les *formes* du chant romain; il reproche aux Bénédictins français d'avoir tenté de faire revivre l'ancienne didactique ; et il prèche dans son beau livre : *Pie X et le chant romain* (1904), la restauration musicale, suivant la notation moderne. Ceci est nouveau.

Quant à l'orchestre religieux, après avoir prouvé en son *Discours sur l'orchestre religieux* (1896) qu'il n'existe pas, dans la *nature* de l'art, de véritable distinction entre la musique religieuse et profane, Olmeda peut affirmer qu'il n'en existe pas non plus dans l'orchestre. Ce n'est pas qu'il autorise toute liberté dans l'art destiné au culte ; au contraire, il institue certaines règles fort prudentes de composition et d'exécution musicale ; mais il donne une grande amplitude au rôle de la musique religieuse, rôle reconnu de tout temps, et que l'évangile même, à plusieurs reprises, précise et définit. On doit user de l'orchestre complet, et louer le Seigneur en tous les styles dignes de l'art ; en chantant toujours et sans fin des *cantiques nouveaux*, suivant la phrase même du Psalmiste.

Pour remédier aux dégradations que la plupart des organistes infligent aux œuvres que leur faible instrument ne peut exécuter, Olmeda propose de donner de l'unité à la construction des orgues, quant à la disposition, au nombre et au genre des jeux qu'ils doivent contenir. Et il propose trois modèles d'orgues : à 32 pieds et 3 claviers ; à 16 pieds et 2 claviers ; à 16 pieds et un clavier, en donnant tous les détails que son habileté personnelle et ses études spéciales lui permettent de préciser.

Enfin, Olmeda étudie dans son *Voyage à Saint-Jacques de Compostelle*, le codex du Pape Calixte II, à propos duquel il écrit l'histoire entière de la musique polyphonique, depuis son origine jusqu'à son apogée, préconisant à la fin de son ouvrage l'emploi du véritable mode mineur qu'il établit du deuxième mode grégorien : *la, si, do, ré, mi, fa*♮ , *sol*♮ , *la, sol* , *fa, mi ré, do, si, la* ; mode qui contient en soi, comme nous l'avons dit, des accords de tierce et quinte inconnus de Wagner lui-même.

Toutes ces idées originales qui demanderaient à être développées, ont été les principes suivant lesquels Olmeda a ordonné ses nombreuses et admirables compositions.

Nous citerons tout d'abord, et un peu à part, son œuvre de vulgarisation que tous nos musiciens devraient connaître, et qui s'intitule le *Folk-Lore de Castille*.

En ce volume important, Olmeda a réuni plus de trois cents mélodies populaires, qu'il prit la peine de recueillir lui-même sur les lieux, et de la bouche des paysans, qui se prêtaient, avec plus ou moins de bonne grâce, à son originale interview. Inutile de dire le temps employé et l'argent dépensé au cours de douze années de pénibles recherches. Aussi les Jeux floraux de Burgos, en 1902, couronnèrent-ils à l'unanimité ce copieux ouvrage où tout est neuf et profond. Dans la préface, véritable manifeste, Olmeda rappelle à ses compatriotes leur origine et leur passé musical; il leur représente quels trésors ils laissent sommeiller, et les invite à se mettre au plus tôt à la grande œuvre de la Renaissance Espagnole, en puisant à cette mine féconde des chants nationaux. Craignant d'altérer le caractère et l'exactitude des cantilènes qu'il offre aux compositeurs futurs, il renonce à y adapter un accompagnement, ou même une insignifiante basse harmonique ; non qu'il ne puisse le faire : la petite pièce du n° 9 (cf. suppl. music.) le prouve suffisamment ; mais Olmeda pense avec raison qu'exposer ainsi toutes ces chansons serait présenter « non pas l'œuvre pure, mais l'œuvre artistique. » Il se contente donc de signaler au passage le tambourin ou le fifre dont le peuple précise et rythme ses chants. En outre, il ne mesure pas, en général, ces mélodies libres, et les annote suivant les règles du style homophone ancien, tel qu'on le trouve dans le codex traditionnel espagnol, et tel que le reproduisent les préceptistes du chant grégorien. Seulement, pour que la lecture soit plus facile, Olmeda transcrit les *neumes* déliés et successifs, comme ils se doivent chanter, se limitant à signaler leur connexion au moyen de « ligatures ». Suit la division si logique des chants populaires, que nous indiquions plus haut, ainsi que de précieux commentaires sur les mélodies citées.

Telle est cette œuvre rare indispensable à tout musicien moderne qui désire trouver de nouvelles voies où s'engager, et produire hors de toute imitation même inconsciente ; une œuvre sincère et forte, colorée et vivante.

Par elle, nous pénétrons dans l'œuvre d'Olmeda, œuvre infiniment variée et qui s'accroît tous les jours. De la musique de chambre, des compositions pour orgue, des Messes, des Poèmes symphoniques, des Symphonies, des pièces caractéristiques et de nombreuses mélodies religieuses, telles sont jusqu'ici les principales des trois-cent-cinquante productions du Maître auquel nous devrons sans doute bientôt quelque drame yrique ou quelque oratorio.

De sa « música di cámara » nous retiendrons surtout ses trois quatuors à cordes que nous voudrions voir au programme de M. Capet ou de M. Parent. Le plus récent, en *mi* ♭, est d'une superbe architecture et comprend un andante mosso e sostenuto un scherzo, un adagio, un allegro presto. La caractéristique en est un grand charme rêveur et parfois étrange, qui rappelle la douceur un peu âpre des sierras de Castille. C'est une œuvre de haute valeur qui serait assurée du plus grand succès dans nos concerts parisiens.

Olmeda a beaucoup écrit pour l'orgue, mais nous citerons seulement ses deux recueils de trois et quatre petites pièces. L'une d'entre elles est vraiment belle. Le lecteur en trouvera quelques mesures au nº 10 (s. m.) C'est une composition à trois voix dont l'une soutient une pédale d'environ quarante mesures, pendant que les autres décrivent un canon résolu à l'octave. La pédale d'abord intérieure se convertit au bout d'un moment en pédale inférieure. La mélodie s'épanche « sans solution de continuité », placide et saisissante, d'un rythme égal et troublant, d'un accent tout nouveau. C'est un chef-d'œuvre.

Parmi les œuvres d'orchestre, nous remarquerons d'abord l'Ode pour instruments à cordes, digne de Bach. C'est une Fugue Libre. Le thème principal s'étend large et pur, et contre-sujet, est une trouvaille de simplicité expressive. Quand à la strette, elle est d'une aisance et d'nne grandeur imcomparables. Un poème symphonique, inspiré par le *Paradis Perdu* de Milton est également fort remarquable et remporta le prix au concours musical de Valence, il y a environ douze ans. Enfin trois symphoneis. dont l'une est inachevée, s'ajoutent à ces œuvres importantes, La plus belle, qui est en *la* ♮ mériterait un examen approfondi : nous en dirons quelques mots. Bâtie sur des motifs populaires, dans une modalité grégorienne, elle traite ces motifs comme des thèmes d'évolution pour en former les quatre temps dont elle

se compose. L'*Allegro brillante* s'empare joyeusement de deux thèmes, l'un castillan et l'autre basque, et les développe avec une verve prodigieuse. Le *Lento* repose sur une de ces tristes et profondes cantilènes de Galice ; il est d'une émouvante beauté. Le *Rodado*, très curieux, expose, comme son nom l'indique, un rythme de *rueda à* 58, mais un rythme qu'il ne faut pas confondre avec celui, si difficile pour nos oreilles françaises, du *Zortzico*. Celui-ci comprend cinq croches dont la deuxième et la quatrième sont pointées; le *rodado*, bien plus rapide, comprend cinq croches dont la première et la quatrième sont accentuées mais non pointées.

Le dernier temps est un *Presto* qui combine deux thèmes : l'un hispano-français *(à mon beau château m'attend Tirelire-lire)* et l'autre mallorquais.

Cette symphonie, la première de l'auteur, est radieuse de santé et de joie. Le seul *Lento* y apporte une émotion contenue et noble, recueillie et fortifiante. Le style en est aisé et d'une « carrure » toute latine ; l'instrumentation me paraît devoir être riche et bien sonnante. M. Colonne ou M. Chevillard s'honoreraient grandement en exécutant cette belle œuvre sur laquelle, à notre grand regret, nous ne pouvons nous arrêter davantage.

Olmeda, par suite de son caractère sacerdotal et des études approfondies qu'il a faites de l'art polyphonique chrétien du XVI[e] siècle, est incomparable dans le genre religieux. Il convient de mentionner ses quatre Messes, ses Psaumes, ses motets et ses nombreuses mélodies. L'une de ces Messes, *De Vírgen*, est une œuvre que Victoria eût parfaitement signée. Une autre, *De Sacramento*, pour orchestre, orgue, soli et chœurs, prend pour motif principal le thème liturgique du *Tantum ergo* espagnol, et saisit par ses audaces harmoniques ainsi que par l'ampleur vraiment magnifique des chœurs. Cette habileté d'Olmeda à manier les masses chorales, nous la retrouvons dans son *Sub tuum præsidium* pour Orphéon, couronné d'acclamations à un Concours organisé par le Centre Galicien — Enfin, signalons aux amateurs de chants vraiment religieux la *Supplication à la Vierge du Carmel*, avec orchestre et solo de tenor ; l'*Antiphona à la Vierge du Perpétuel secours* : le Motet *Sub tuum*. Olmeda qui dirige depuis quelque temps un fort intéressant journal : *la Voz de la Música*, y publie d'admirables chants populaires religieux qu'il « recrée » en vérité par l'exact et vivant

commentaire musical qu'il en fait. Le lecteur en trouvera aux nos 11 et 12 du supplément, deux parfaits exemples.

La littérature du piano doit aussi à Olmeda de charmantes pièces caractéristiques : *Des Rimas* inspirées par le poète espagnol Becquer, des *Escenas Nocturnas,* d'une sentimentailité toute schumanienne, des *Zortzicos* et même des valses. Nous affirmons, pour en avoir été témoin, que les *Zortzicos* d'Olmeda procureraient aux pianistes un vrai succès.

Telle est l'œuvre du Maître Castillan, puissante, sincère, expressive et variée (1). Il est juste de dire qu'elle est reconnue telle par de nombreux musiciens étrangers ou espagnols. Mais ce renom attaché dès maintenant à l'art d'Olmeda n'est pas suffisant. Il faut la consécration plus fréquente des concerts ou des maîtrises. Nous aimons trop à regarder du côté de l'Allemagne, et nous préférons par exemple les triturations géantes mais tudesques de Strauss aux délicatesses infinies de Fauré... Sachons détourner la vue du lourd colosse teuton, et puisque des admirations étrangères nous sont nécessaires, allons à l'Espagne et nous serons satisfaits.

Olmeda, dirons-nous en terminant cette première partie de notre étude, Olmeda a exercé une notable influence sur les compositeurs religieux de son pays. Par ses travaux sur le chant grégorien et la polyphonie gothique, il a éveillé parmi ses confrères un mouvement marqué en faveur d'une Renaissance religieuse.

L'influence peut être indirecte, mais elle n'en est pas moins réelle. M. Vincent Goicoechea, par exemple, maître de Chapelle de Valladolid, retrouve dans ses chœurs l'ordonnance majestueuse de Palestrina. M. Mariano Nevia, de la Cathédrale de Léon, ou M. Vincent Ripollès, de celle de Séville, écrivent en un style bien distinct de celui de l'école jusqu'ici prédominante d'Eslava. Et M. Valentin Arin est un contrepointiste savant qui subit inconsciemment l'influence du Maître. Enfin les travaux d'Olmeda sur le folk-lore castillan ont suscité un enthousiasme général : et nombreux sont les compositeurs que les chants populaires sacrés ou profanes inspirent aujourd'hui. Olmeda est à l'heure actuelle un des Maîtres, encore jeunes, qui pro-

(1) Les Œuvres d'Olmeda sont en vente chez Daniel Pérez Cecilia, Espolon 2-4, Burgos — on peut s'adresser sans doute au Maître lui-même, maître de chapelle au monastère des Descalzas Reales de Madrid.

mettent le plus. Exceptionnellement doué, secondé par une science profonde que bien peu de compositeurs en vue possèdent, ouvert à toutes les manifestations d'art, comprenant et jugeant de la façon la plus exacte et la plus subtile : Fauré ou Debussy, Wagner ou Strauss, Borodine ou Glazounoff, Olmeda offre le curieux exemple d'un Espagnol averti de tous les progrès de l'art moderne et restant bien *soi*, de sa race et de son pays, c'est-à-dire un Castillan de Castille, amoureux de sa terre et de ses coutumes.

Nous étudierons dans un prochain numéro la jeune école Valencienne, la magnifique école Catalane, puissamment unie autour du glorieux Maître Pedrell, et le groupe charmant de cet Albéñiz, « dont le talent délicieusement cosmopolite a su — suivant l'expression du distingué hispaniste M. R. Costes, — répandre dans l'atmosphère française, les parfums embaumés des « vegas » méridionales. »

HENRI COLLET.



Supplément Musical

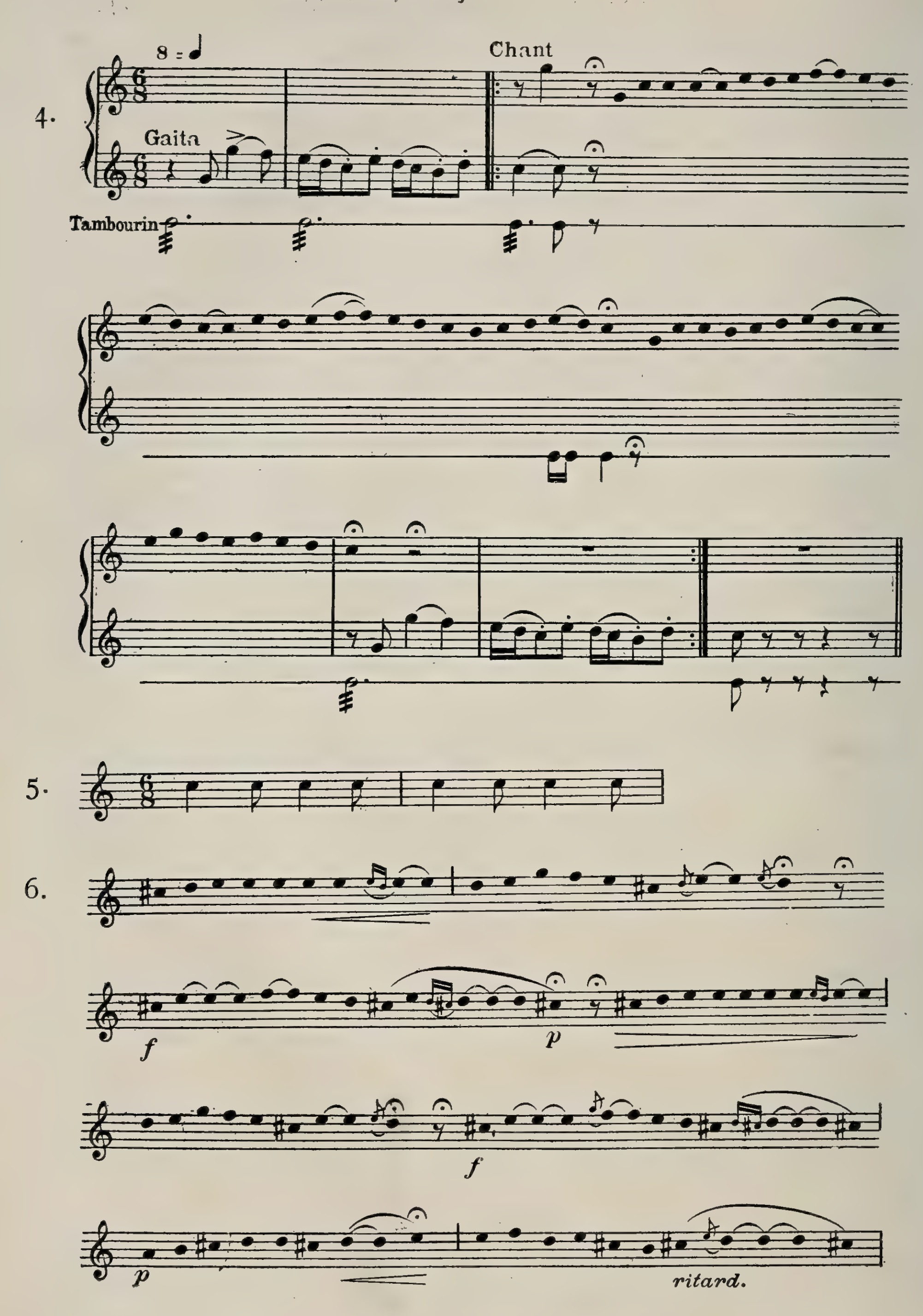
1.

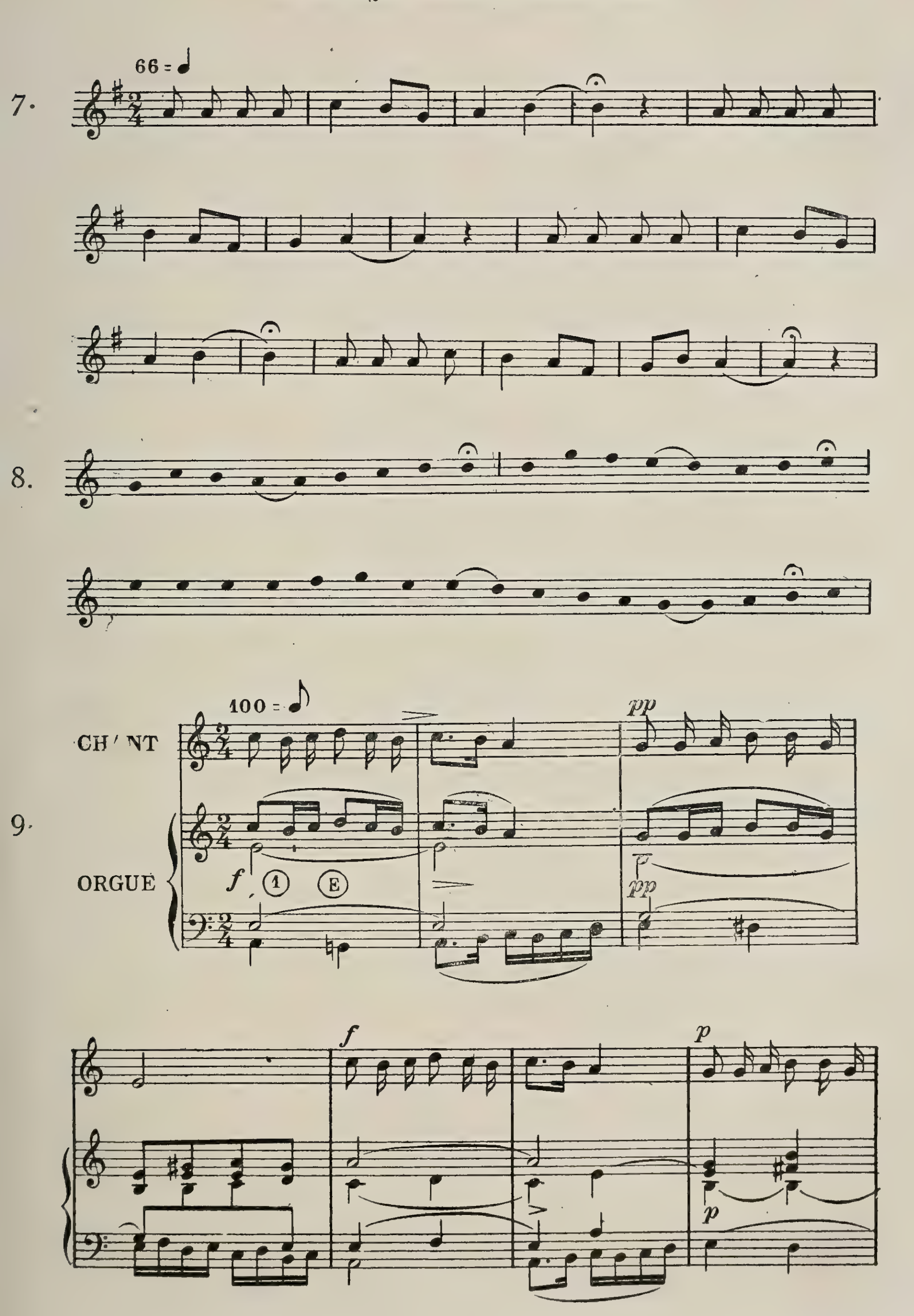
La la la la la

2.

3. Lento.

Agité

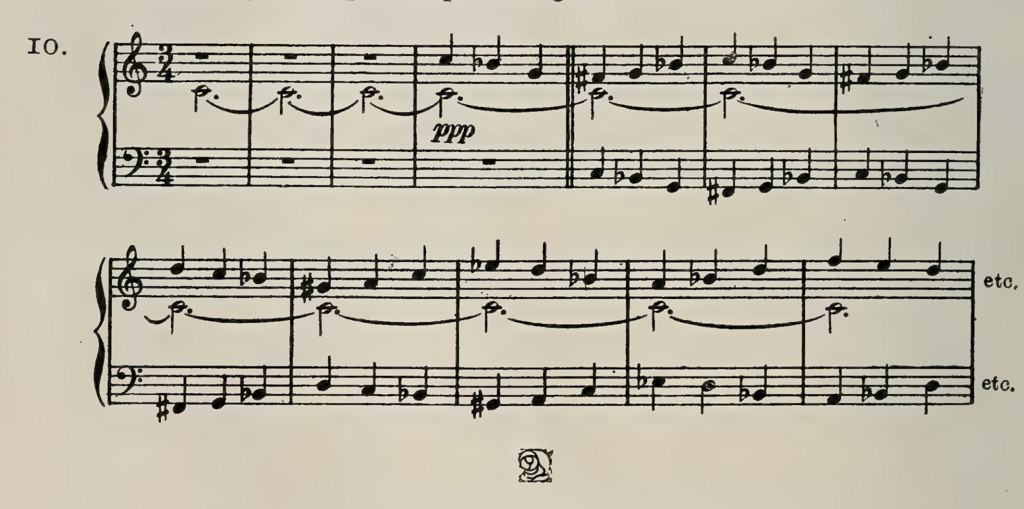

4.
8 = ♩
Chant
Gaita
Tambourin
5.
6.
f
p
f
p
ritard.


66 = ♩
7.
8.
100 = ♪
CHANT
9.
ORGUE
f
1
E
pp
pp
f
p
p



Harmonisation de M. Olmeda.

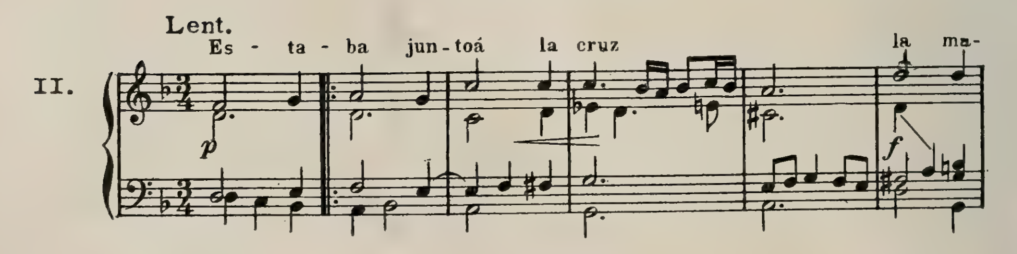
Une des quatre pièces pour orgue de D. F. Olmeda

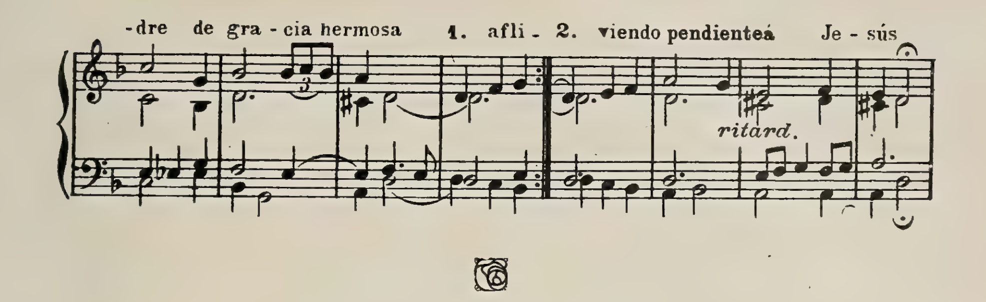


A LA VIERGE DES DOULEURS

Harmonisation de M. Olmeda.

Chant et Orgue





VILLANCICO DE REYES

Chanson populaire recueillie par M. Olmeda

Lent. CHANTEUR

CHANT.

12.

ORGUE.

Ped.ad lib.


CHŒUR.
ff
Ped.


ritard.





Musique et Musicologie Anglaises

I

Notes Préliminaires.



OURQUOI, de tous les arts, la musique est-il celui dont les manifestations passent le plus difficilement les frontières ? Cette question seule sera tenue, par bien des gens, pour un paradoxe ; mais qu'on observe ce qui se passe dans n'importe quel pays : on sera vite convaincu qu'elle est malheureusement bien motivée. La vie musicale de chaque nation est constituée par un ensemble de courants plus ou moins caractérisés, plus ou moins particuliers, mais qui n'empruntent aux courants du dehors presque rien de leur direction ni de leur force. Il ne faut pas entendre par là, qu'une nationalité musicale, une école, ne puisse jamais subir d'influences étrangères : au contraire, nous savons tous combien la musique italienne et la musique allemande, à de certaines époques, ont agi sur le goût et sur le style des musiciens d'ailleurs. Mais ce sont là phénomènes isolés, d'ordre général, qui résultent d'une lente diffusion, et qu'au surplus on dénombrerait sans peine. Et le fait que les musiciens d'un pays s'approprient les conquêtes artistiques d'une école étrangère dans la mesure où elles peuvent convenir à leurs propres besoins ne doit pas être considéré comme affectant la vie musicale de ce pays.

Si l'on examine, par exemple, ce qui se passe aujourd'hui parmi les compositeurs, les critiques et le public de l'Allemagne, on verra que les œuvres et les idées dont on s'occupe là-bas n'ont pas grand'chose de commun avec celles qui nous intéressent, et réciproquement.

L'état actuel de la musique française et les tendances qui s'affirment dans des milieux musicaux français étonnèrent fort les musiciens russes qui vinrent naguère nous rendre visite. Et l'on pourrait énumérer une foule de faits du même ordre.

Il y a plusieurs années déjà que M. Lionel de la Laurencie signalait comme un danger les « conceptions étroitement ethniques » qui trop souvent dictent la manière de juger les œuvres venues du dehors (1), avec cette conséquence de fausser l'angle sous lequel on envisage ces œuvres, et d'inciter à l'indifférence même ceux dont le devoir serait d'être toujours en éveil, toujours désireux de dégager les éléments d'intérêt que peut offrir une musique nouvelle.

M. de la Laurencie ne voulait parler que des œuvres d'art. La fortune des travaux de critique ou d'histoire musicale n'est en général pas très différente. Ainsi, il n'est certainement personne qui, après avoir eu l'occasion de connaître les écrits des musicographes d'Angleterre, ne soit frappé par l'abondance et par la valeur intrinsèque souvent très grande de ces écrits ; et ne s'étonne de l'ignorance où on les tient ici. Cela conduit naturellement à supposer qu'un pays où paraissent de tels travaux en si grand nombre doit donner plus d'un autre témoignage de son goût pour la musique et de son activité en faveur de cet art ; et, en fin de compte, à vouloir connaître d'un peu plus près l'état et les progrès de la musique et de la science musicale en Angleterre.

Avant de commencer la série de notes et d'analyses par où l'on se propose de signaler ici les faits et les œuvres qui viennent attester la vitalité musicale d'outre-Manche, il n'est pas inutile d'examiner la condition faite à la musique et aux musiciens dans le Royaume-Uni, de chercher dans quelle mesure le milieu est favorable à la culture et aux initiatives des artistes et des savants, à la production de travaux et aux développements de l'école nationale.

(1) Dans l'*Art Moderne* du 5 Janvier 1902 (*Le Chauvinisme musical*).

D'une façon générale, tout vient attester le goût profond des Anglais pour la musique : la place donnée à l'enseignement de cet art, le nombre relativement très considérable des sociétés d'études, d'encouragement ou d'exécution qui se fondent et qui souvent florissent, l'abondance des concerts et des grands festivals, et enfin les livres de théorie, de critique, d'histoire. L'orientation actuelle de ce goût ne saurait être considérée dans le cadre de cet article préliminaire, où l'on se contentera de donner quelques indications relatives à chacun des points qui viennent d'être énumérés. Plus tard, l'examen des récentes publications (livres et musique) permettra de connaître et l'esprit et les tendances.



En Angleterre, l'enseignement de la musique est libre, comme tout enseignement. C'est dire qu'on n'y trouve rien d'exactement comparable au Conservatoire de Paris, et que jamais les consécrations officielles n'y vinrent encourager l'esprit de routine. Les écoles supérieures de musique décernent des prix et des diplômes.

La gratuité de l'enseignement dans ces écoles, fondées et soutenues par l'initiative privée, n'est point de régle : mais on y accorde, au concours, un grand nombre de bourses d'études, comprenant parfois une pension suffisante pour faire vivre l'étudiant. Témoignant de la libéralité bien connue des Anglais envers leurs établissements d'éducation, les dons, fondations et legs abondent. Il y a peu d'années, la *Royal Academy of Music* fit appel aux gens fortunés en faveur des élèves dénués des ressources nécessaires pour continuer leurs études. Un fonds important fut immédiatement constitué, qui s'accroît sans cesse.

La musique est étudiée dans toutes les Universités d'Angleterre : à Oxford et à Cambridge, où les diplômes de Bachelier ou de Docteur en musique furent décernés dès le XVe siècle ; à Londres, à Dublin (Trinity College), à Durham ; par les Universités Royales d'Irlande, d'Edimbourg, du pays de Galles.

La *Royal Academy of Music*, le *Royal College of Music*, le *Guildhall Shool of Music* (municipal), le *Trinity College* (distinct de celui de Dublin), la *London Academy of music*, le *British College of Music*, le *London College of Music*, le *National Conservatoire*, le *Victoria College of Music* sont les principaux établissements d'éducation de Londres. Dans les provinces, on peut citer, après les Universités : L'Académie royale de musique d'Irlande et le Collège royal de Musique de Manchester.

Il se donne en Angleterre un grand nombre de concerts de toutes sortes, et notamment de grands festivals. Les principales villes où de telles solennités ont été instituées sont : Birmingham (depuis 1768), Bristol (1873), Chester (1772), Leeds (1858), Liverpool (1784 à 1874), Norwich (1770), York (1791), Cardiff (1892), Scarborough (1899), Sheffield (1846). En 1906, des festivals ont eu lieu à Birmingham, à Hereford, à Lincoln, à Southport, etc ; le treizième festival de Leeds (huits concerts en quatre journées) vient d'avoir lieu (Octobre 1907).

Les principaux concerts symphoniques de Londres sont : ceux de la *Philharmonic Society* (fondée en 1813), les *Queens Hall Symphony Concerts*, les *London Symphony Concerts* ; ceux de la *Sunday Concert Society* ; les *Promenade Concerts*, tous donnés à Queens Hall, une salle que Paris peut envier (une autre, le St-James Hall, a été récemment démolie ; jusqu'en 1905, les concerts y furent nombreux) ; les *Crystal Palace Saturday Concerts* (*London Symphony Orchestra*) ; les concerts du dimanche d'*Exeter Hall* et de *Royal Albert Hall ;* ceux de la *Royal choral Society* et de la *London choral Society*. Pour la musique de chambre, il faut citer en première ligne les *Broadwood Concerts*. La Royal Academy, le Royal College, le Guildhall School donnent aussi des séances musicales. En province, il faut surtout signaler, pour la richesse de leurs programmes, les concerts de Birmingham, de Bournemouth, d'Edimbourg, de Glasgow, de Leeds, de Liverpool et de Manchester (1).

La place réservée, dans tous ces concerts, aux œuvres modernes de compositeurs anglais n'est pas toujours très

(1) Il convient de mentionner encore, la *Peoples Concert Society* de Londres, institution de bienfaisance artistique, fondée en 1878 avec le but de donner des concerts de bonne musique dans les quartiers pauvres. Elle en a déjà donné plus de 1.200, (les places coûtant 0 fr.10) et propagé, outre le répertoire classique tout entier, nombre d'œuvres modernes.

grande. Je ne parle pas ici des musiciens qui occupent en Angleterre des rangs équivalents à ceux de MM. Saint-Saens, Massenet, Reyer ou Charpentier chez nous : MM. Stanford, Elgar, Parry, Mackenzie. Naturellement, leurs œuvres reviennent fréquemment sur les programmes de tous les concerts d'Angleterre ou peu s'en faut. De même, celui de M. Cowen, et de quelques autres dont la réputation, parmi leurs concitoyens, est déjà établie.

Cependant, pour ne parler que des compositeurs plus jeunes et par conséquent moins célèbres, on relève sur les listes d'œuvres récemment jouées les noms suivants : à la Philharmonie Society (1905-7) : MM. York Bowen, Holbrook, Coleridge Taylor, Mc Ewen, A. Hervey ; au Crystal Palace (1905-6) : MM. Hamish M' Cunn, Dorlay, German ; aux London Symphony Concerts (1905-7) : MM. York Bowen, L. Harris, Brewer ; aux Broadwood Concerts (1905-6) : MM. Balfour Gardiner et Friskin ; à la London Choral Society (1906-7) : MM. J. Holbrook et Young ; aux Quens Hall Symphony Concerts (1906-7) : M. Percy Pitt ; aux concerts dominicaux donnés dans cette même salle, MM. Mc Cunn et Corder.

Les concerts de province, surtout ceux de Birmingham, Bournemouth — dont il sera reparlé —, Edimbourg, Liverpool et Manchester, rendent également quelques services à la musique contemporaine, de même que les grands festivals périodiques. Au festival de Birmingham, en 1906, on a joué des œuvres de MM. Granville Bantock, Holbrook, Percy Pitt ; en 1907, à Cardiff, des œuvres de MM. Hervey, Harty, G. Bantock ; à Douvres, de M. Franck Bridge ; à Gloucester, de MM. Bantock et Brewer ; à Hovingham, de M. Coleridge Taylor ; à Leeds, de MM. Somerwell, Vaughan-Williams, G. Bantock, Brewer, Rutland Boughton.

Après les concerts du Crystal Palace d'où, grâce à Sir Augustin Manns, partit l'exemple, il faut mettre hors pair les Promenade Concerts institués au Queens Hall de Londres par M. Henry. J. Wood dont le clairvoyant dévouement à la cause de la musique moderne mérite les plus complets éloges. En 1906, on y entendit, entre beaucoup d'autres, des compositions de MM. Holbrook, C. Forsyth, G. Halford, Vaughan-Williams, German, G. Dorlay ; la saison précédente, de MM. S. Machpherson, Norman O'Neill, N. Miles, York Bowen Eliott, Converse ;

en 1906-7, de MM. Forsyth, Norman O'Neill, Vaughan-Williams, G. Bantock, G. Dorlay (1).

Il convient également d'accorder une place d'honneur aux Concerts symphoniques du Jardin d'Hiver de Bournenouth, dirigés par M. Dan Godfrey qui mérite bien de la jeune école anglaise, et depuis longtemps déjà en joue avec assiduité les productions. A ses programmes de la saison dernière on voit les noms de MM. York Bowen, F. Cliffe, von Ahn Carse, Forsyth, Mc. Cunn, A. Trevor Bax, Burton, Clutsam, Hervey, J. Lyon, Mac Lean, N. Gatty, Cyrill Scott, A. N. Wight, P. Godfrey C. Harris, etc.

Les Southplace Sunday Popular Concerts, d'institution toute récente, si je ne me trompe, font aussi d'excellente besogne : durant la saison dernière, on a pu y entendre des œuvres symphoniques ou de chambre de MM. Walthew, Swepstone, Holbrook, Coleridge-Taylor, Harty, Walker, Bridge, Mc Ewen, Wood, Friskin, O'Neill, Hurlstone.

Naturellement un certain nombre de concerts particuliers récitals ou séances de musique de chambre, offrent encore quelques débouchés aux productions modernes (2). Parmi ceux-ci, il convient de mentionner les séances de musique de chambre récemment organisées par M. Thomas Dunhill. Je n'ai sous les yeux que le programme de la dernière de ces séances ; il comprend : un sextuor de M. Holbrooke, un quatuor avec piano de M. Walthew, trois idylles pour quatuor de M. Bridge, la sonate de piano de M. Dale et une sonate à deux pianos de M. York Bowen. L'entreprise de M. Dunhill mérite qu'on y applaudisse, et aura certainement le succès qu'elle mérite.

Quant à la situation faite aux compositeurs anglais dans les théâtres lyriques, elle est déplorable et peut se résumer en une phrase : ils n'ont pas la moindre chance de faire jouer un opéra. Le Hambourgeois Carl Rosa avait tenté naguère de créer un mouvement en faveur de la production nationale ;

(1) A noter que les prix d'entrée à ces concerts sont des plus modérés, et l'ensemble des programmes, de premier ordre. Je n'ai malheureusement pu en entendre aucun et ne puis donc en parler plus en détail.

(2) Grâce à l'assiduité de la critique anglaise. les œuvres nouvelles exécutées à de tels concerts ne passent point inaperçues. et les inconvénients d'une pareille dispersion sont largement atténués. Des séances de musique moderne régulièrement instituées, comme celles de la Société Nationale à Paris, rendraient de grands services, et il faut espérer qu'on aura bientôt à en signaler.

mais, depuis sa mort, les opéras de répertoire étrangers sont les seuls qu'on fasse entendre en Angleterre (1). L'opérette et l'opéra-comique de demi-caractère sont un peu plus favorisés.

Quelques efforts louables ont été faits pour encourager les compositeurs indigènes ; et il y a lieu de nommer ici la *Society of British Musicians*, fondée en 1834 avec le but de propager par des concerts les œuvres contemporaines, et qui dura jusqu'en 1865. Elle ne fut pas très prospère, mais rendit de réels services. Elle offrit, de 1861 à 1864, quelques prix à des compositeurs.

La *Musical Artists Society* fut fondée en 1874 avec un but analogue. Elle donna des concerts d'abord privés, puis publics, du genre de ceux de la Société Nationale de Paris. Elle fut dissoute en 1899. On doit à une société d'encouragement, le *Concert-Goers Association* (Association des amateurs de concerts) quelques résultats utiles.

En juin 1905, fut créée la *Society of British Composers*.

« La position actuelle du compositeur anglais qui se consacre à la musique sérieuse est déplorable, constate la préface aux statuts de cette Société. Il est encouragé à acquérir une haute culture : des bourses ou prix sont même offerts pour le tenter à entreprendre la production d'œuvres : et, dès son entrée dans la carrière, chacun lui déclare que ces œuvres ne sont pas de vente... D'autres pays encouragent et protègent les auteurs d'œuvres d'art non remunératrices. L'Angleterre seule n'en fait rien. Il y a quelques années, il était impossible d'obtenis même une seule exécution ; et l'avenir eût été désolant, sans les nobles efforts de Sir Augustin Manns (2). Maintenant même, il est tout juste possible d'obtenir *une* exécution d'une œuvre nouvelle — qui est donc traitée plutôt comme une simple curiosité que comme une chose qui pourrait être appréciée si on en prenait connaissance à loisir.

« Malgré cela, le nombre de jeunes compositeurs de talent, si étrange que cela paraisse, est aujourd'hui très grand : si grand

(1) La compagnie d'opéra Carl Rosa vient de donner une courte saison à Covent-Garden, où elle fit entendre notamment l'opéra *Esméralda* de M. Goring Thomas, dont elle avait donné la première représentation en 1883.

(2) Directeur des concerts du Crystal Palace depuis 1855. Il fit grandement prospérer l'entreprise, et y servit avec beaucoup d'activité la cause de la musique anglaise moderne, à une époque où nul autre ne se souciait d'exécuter des productions d'auteurs anglais vivants. Sir August Manns est mort en avril 1907.

qu'un effort s'impose pour améliorer l'état actuel des choses. »

L'objet de la Société est : 1° de faciliter l'édition des œuvres de haut style que les éditeurs ordinaires refuseraient ; 2° de protéger les intérêts des compositeurs dans leurs rapports avec les maisons d'édition.

La Société possède déjà un fonds d'édition, *l'Avison Edition*, conduit à peu près sur les mêmes principes que l'Edition Mutuelle de Paris. Elle publie le catalogue complet des œuvres réduites ou éditées de ses membres, et tient à la disposition des entrepreneurs de concerts un important matériel qu'elle a centralisé. Il convient d'en nommer, à défaut des fondateurs dont la liste n'est point donnée, le dévoué et actif secrétaire, M. J. B. Mc Ewen.

L'*Annuaire* de la Société pour 1907-1908, qui vient de paraître, permet d'apprécier les heureux résultats déja obtenus : cinquante quatre œuvres de piano, de musique de chambre ou vocale ont été publiées, quatre concerts ont été donnés. Le nombre des membres dépassait, à la fin de juin 1907, deux cent cinquante. Le catalogue de la musique écrite par eux occupe plus de cent pages et comprend des œuvres dramatiques, chorales, symphoniques, de chambre et des soli de toutes sortes. Une grande partie en reste inédite, mais le matériel en peut presque toujours être fourni sur simple demande. Il va sans dire que la plupart des grandes maisons d'édition anglaises ont un fonds plus ou moins important de musique moderne, et la *Society of British Composers* déclare « rendre justice à la maison Novello — pour ne citer qu'un nom — si dévouée aux intérêts des compositeurs anglais ». On verra dans les notes qui suivront cet article quelques témoignages de l'activité des éditeurs de Londres.

Une excellente aubaine vient d'échoir à la jeune école anglaise : M. Ernest Palmer, un des propriétaires de la plus grande biscuiterie d'Angleterre, a fait don d'une somme de liv. st. 27.000, soit 675.000 francs, en vue d'organiser l'édition et des exécutions de musique moderne, ce qui permet d'espérer, à bref délai, de bonne besogne.

Les sociétés d'histoire, d'études musicales et de musique ancienne sont assez nombreuses. Il suffira de nommer : la *British Madrigal Society* (concerts) fondée en 1741 et encore florissante ; la *Bach Society* (documentation et concerts), qui

exista de 1849 à 1870 ; deux *Haendel Societies* (1843-48-éditions ; 1882 à ce jour — concerts) ; la *Musical Antiquarian Society* (1840-47-éditions) ; la *Bristol Madrigal Society* (concerts), fondée en 1837 et encore prospère ; la *Purcell Society* (1876-éditions et concerts) ; la *Musical Association* (1874) dont le but est analogue à celui de la I. M. G. à laquelle elle s'est aujourd'hui associée. L'*Incorporated Society of musicians*, l'*Internatonal Union of Musicians* ont pour objet d'encourager la haute éducation musicale des professionnels. Ttois sociétés poursuivent l'étude et la conservation des chansons nationales. Deux d'entre elles font déjà preuve, depuis plusieurs années, de l'activité la plus louable : la *Folk-Song Society* et l'*Irish Folk-Song Society ;* la troisième a été fondée en 1906 par l'éminent folk-loriste A. P. Graves.

Les travaux de science d'histoire et de critique musicales sont en général bien accueillis et s'éditent en assez grand nombre ; les grandes maisons de musique, comme Novello et Augener, ont un fonds de librairie. Les ouvrages originaux ou traductions parus chez les éditeurs anglais à la *Clarendon Press*, chez MM. Macmillan, Methuen, Longmans-Green, J. Lane, Dent, Bell, etc. forment une bibliothèque musicologique étendue et variée, beaucoup plus riche que ce qu'on pourrait constituer en groupant, aujourd'hui, les ouvrages en langue française.

Les journaux ou revues de musique ne sont pas très nombreux. Voici la liste de ceux qui existent actuellement : *Musical Times* (mensuel illustré, fondé en 1844) ; *Northly Musical Record* (mensuel, fondé en 1871) ; *Musical Standard* (hebdomadaire, fondé en 1862) ; *Musical World* (mensuel, fondé il y a quelque trois ans — un périodique de même titre avait existé de 1836 à 1891, avec des fortunes diverses) ; *Musical News* ; le *Musical Herald*, hebdomadaire fondé en 1891 ; *London Musical Courrier* (hebdomadaire) ; les organes professionnels *Music Trades Review*, *Musical Opinion*, sans compter quelques autres de moindre importance.

La plupart de ces feuilles — tout au moins les premières nommées — sont à recommander pour leur tenue et pour l'intérêt des sommaires ; elles contiennent de bons articles et des informations en abondance. Mais aucune ne peut publier des études tant soit peu longues ou tant soit peu techniques. On essaya plusieurs fois de doter l'Angleterre d'une revue de haute cri-

tique musicale ; ainsi, MM. Novello entreprirent en 1883 la publication de la *Musical Review*, dont l'apport fut substantiel mais l'existence, malheureusement, brève. En 1893, le compositeur Granville Bantock fonda la *New Quarterly Musical Review*, à laquelle les meilleurs critiques collaborèrent, et qui prit d'emblée position comme organe de la jeune école anglaise. Elle parut trimestuellement jusqu'en 1896. Ephemère aussi fut la remarquable revue *The Musician*, publiée en 1897 par MM. Robin Legge et Robin Grey : mais durant ses six mois d'existence, elle publia en vingt-huit numéros des articles de premier ordre qui furent réunis en volume sous le titre *Studies in Music* (1903).

Il est à souhaiter qu'une meilleure fortune récompense la prochaine tentative de fonder une grande revue musicale en Angleterre, où certainement il y a place pour une publication de ce genre.

Il importe de dire quelques mots de la façon dont est faite la critique musicale dans les grands quotidiens de Londres. C'est chose surprenante pour quiconque est accoutumé à ce qui se passe à Paris. A Londres, la critique musicale, même dans un quotidien, a pour objet de renseigner les lecteurs sur tout ce qui se passe en fait de musique. Un journal comme le *Daily Telegraph* a plusieurs critiques qui exercent leurs profession consciencieusement et vont aux concerts dont ils rendent compte. On peut donc, en lisant un quotidien de cet ordre, avoir un aperçu exact du mouvement musical en Angleterre. Y a-t-il en France un seul grand quotidien dont on puisse faire le même éloge ?

Naturellement, on ne verra jamais là bas ce qui peut se voir, assez souvent, dans presque tous nos quotidiens les plus graves et les plus autorisés : un critique musical démolissant l'œuvre *inédite* d'un jeune compositeur français, alors que ledit critique était notoirement sur la Côte d'Azur le seul jour où l'on ait joué cette œuvre à Paris ; un autre rendant compte gravement d'œuvres non exécutées ou d'artistes qui n'ont point joué (1). Mais inutile d'insister sur ce point.

Ce résumé très incomplet permet néanmoins d'apprécier dans quelque mesure la situation actuelle des compositeurs et

(1) *Le Mercure Musical et S. I. M.* a signalé de ces cas en temps utile.

des musicographes d'Angleterre : il en montre et les côtés médiocres et les côtés excellents ; on est heureux de pouvoir constater qu'une sincère et efficace volonté de progrès s'y affirme. Le terrain, somme toute, n'est pas mauvais ; on verra prochainement quels fruits il donne.

En ce qui concerne plus spécialement les compositeurs, un dernier facteur et non le moindre, doit entrer en ligne de compte : l'hérédité artistique. La chaîne en Angleterre en est fort longue, sinon bien continue. Sans vouloir retracer ici une histoire élémentaire de l'école anglaise, on en peut rappeler, après les débuts au XIIIe siècle — sur quoi trop peu de documents nous restent — la floraison, depuis Dunstable jusqu'à Purcell en passant par Hamboys Saintwix, Fayrfax, Phelyppes, Redford, Edwardes, Johnson, et tous les autres maîtres du temps d'Henri VIII ; Christophe Tye, Robert Whyte, Tallis, Byrd et Gibbons, Bull, Mundy, Morley, Ford, Dowland, tous les autres virginalistes ou madrigalistes, et les représentants de l'école de la Restauration qui finit avec Purcell.

Après la mort de Purcell, des influences étrangères affirmèrent leur emprise — comme d'autres l'avaient fait à un degré moindre, pendant la période des précurseurs : Haendel au XVIIIe siècle, puis Moscheles, Clementi, Cramer, Mendelssohn contribueront à atténuer le caractère autochtone du style musical anglais. Quelques noms respectables, mais secondaires : Arne, Dibdin, Hook, Shield, Bishop, Balfe et Benedict (ces deux-là s'efforcèrent, non sans quelque temporaire succès, de relever l'opéra anglais), Field surtout et Sterndale Bennett sont les seuls qui vaillent d'être cités.

C'est presque du dernier tiers du XIXe siècle que date le renouveau de la musique anglaise.

« En 1868, lorsque Sullivan revenait de Leipzig, constate le musicographe de la *Edinburgh Review*, nous étions tombés au niveau le plus bas qu'un peuple ait jamais atteint : nous étions, comme l'a dit Carlyle, « un peuple muet », et notre seule fonction était de payer nos voisins du continent afin qu'ils vinssent nous déconcerter par des problèmes que nous ne comprenions pas. En 1862, la venue de la musique pour la *Tempête*s, uivie de près par l'ouverture le *Paradis et la Pèri* de Bennett fit naître quelques espoirs qu'une ère nouvelle s'ouvrait... mais notre mouvement nationaliste ne prit guère corps que vingt ans plus

tard... Les progrès furent lents et difficiles ; jamais nation n'avait eu tant à désapprendre... mais malgré tous les obstacles et toutes les oppositions, ils sont venus... Nous n'avons pas encore atteint notre but ; il reste encore beaucoup à faire avant que nous n'ayons définitivement laissé derrière nous les vieilles règles et les vieilles erreurs, avant que nous ne soyons libérés de toutes les barrières. Mais une jeune génération se lève, pleine de talent, de promesses, d'enthousiasme. La route est ouverte droit devant elle : on peut avoir confiance en son avenir » (1).

C'est à quelques-unes des œuvres de cette jeune génération que sera consacré le prochain article.

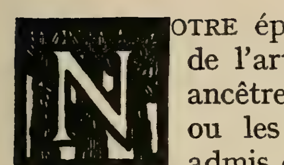
M.-D. CALVOCORESSI.

(1) *Edinbgurh Review*, N° 418 (1906).





LITTÉRATEURS SYMPHONISTES



Notre époque crépusculaire voit dans les domaines de l'art une étonnante fusion des genres, que nos ancêtres — les plus proches, les farouches classiques ou les bruyants romantiques — n'eussent certes admis qu'avec des tiraillements logiques et des *distinguo* interminables. Mais notre époque est crépusculaire. Au crépuscule, toutes les formes et toutes les couleurs perdent un peu de leur précision géométrique, de cette netteté de contours qu'ont les choses en pleine lumière et qu'on pourrait appeler leur « netteté méridienne. » Au crépuscule d'une civilisation, crépuscule de l'aube et crépuscule du soir — ai-je écrit ailleurs — le phénomène de fusion des contours lumineux, des formes, des couleurs, se produit dans les domaines des choses de l'esprit. Les époques qui préparent les grandes Renaissances de l'Art, sont vraiment elles-mêmes la Renaissance, car celle qu'on est convenu d'appeler ainsi n'en est que l'épanouissement, c'est-à-dire le *punctum saliens*, le commencement de la décadence. Tous les siècles d'or des Primitifs, vivent une heure crépusculaire. Cela est indéniable, ou tout au moins très facile à démontrer historiquement. L'Art n'a plus de genres ; partout c'est l'Art, unique et indivisible. Le peintre est architecte, sculpteur, poète et musicien. Tout artiste est aussi philosophe. Tout intellectuel est un humaniste. Les derniers grands humanistes de la Renaissance, au XVIe siècle, ne furent que les dernières expressions très exagérées d'un principe commun aux grandes époques de toute civilisation ; par leur exagération même, leur *expression* michelangiolesque, ils portaient dans leurs ailes trop ouvertes, trop vastes, et trop vibrantes, le vent de la

décadence, le souffle de la fin. C'est que l'époque crépusculaire était finie. C'était « le grand midi » comme eût dit Nietzsche. Toute l'économie spirituelle se précisait ensuite dans mille catégories, s'individualisait dans les écoles ; toute expression d'un mouvement complexe de l'esprit humain était pressée dans les moules de genres déjà tout prêts. Chaque artiste se spécialisa, devint même immense dans son art, si l'on pense à Bach ou à Beethoven. Mais la collectivité, l'époque, y perdit son élan unanime, ne retrouva plus *son* style. Le chœur d'une époque disparut devant le triomphe de quelques agonistes séparés, de quelques génies isolés, qui, tout en étant la résultante suprême de leur temps, la fleur de lumière au-dessus des racines multiples de leur humanité et de la tige de leur race, ne représentaient qu'eux-mêmes. L'expression d'art qui plus que toute autre, et immédiatement, a souffert d'une semblable dissociation des arts dans notre Occident, comme dans toute autre région de la terre en des époques analogues, a été naturellement l'Architecture, l'art collectif par excellence. Mais nous avons à nouveau une heure crépusculaire. Nous sommes nés sur la ruine d'une civilisation, au point terminus d'un cycle humain, au point initial d'un autre. Nous ne devons jamais oublier que nous sommes appelés à une bien rude et bien glorieuse besogne : celle des Précurseurs. Nous sommes ceux que par rapport à la Renaissance future un jour on appellera : les Primitifs. Notre crépuscule de l'aube présente à notre esprit une immensité vague, qu'il faut conquérir. Conquérir, c'est attirer dans son pouvoir, c'est, pour les choses de l'esprit, comprendre, savoir. Nous, qui sommes selon l'expression du chancelier Bacon et de Pascal, les hommes les plus anciens, par rapport à l'enfance lointaine de l'humanité, nous désirons nouvellement tout comprendre, tout savoir, pour tout dominer. L'heure crépusculaire fait revivre de nouveau à l'humanité une heure d'exaspérante synthèse : la nôtre.

Wagner avait pressenti cette fusion des expressions de l'Art unique et indivisible. Il ne tomba pas dans l'exagération du détail qui inquiéta si fort l'esprit de Léonard de Vinci que celui-ci demeure comme le plus admirable génie incapable de se réaliser, de trouver son expression une et entière, une et parfaite. Wagner eut le pressentiment de la fusion des arts. Il considéra cette fusion comme l'idéal à poursuivre, pour donner à l'humanité

quelques émotions nouvelles, pour élargir magnifiquement les domaines ardents de l'émotion.

Depuis Wagner, le chemin que nous avons fait est très grand. La Poésie et la Musique tendent de plus en plus à leur union manifeste. L'Opéra, où chacune de ces deux expressions suprêmes de l'exaltation dionysiaque se servaient gaiement de prétexte l'une à l'étalage de l'autre, est aujourd'hui le drame musical de Claude Debussy, de Paul Dukas, de Richard Strauss. Gabriel d'Annunzio reprend le rêve de fusion wagnérienne et s'acharne à le réaliser en demandant l'aide des musiciens et des peintres. Et dans les Arts plastiques, il suffit de citer le plus grand artiste des temps modernes : Rodin ; les initiés savent que de problèmes plastiques, où chaque forme se révèle en même temps en essence architecturale, sculpturale, picturale, ont été posés et résolus dans cet univers blanc qui anime le sanctuaire de Meudon.

La fusion des « genres » d'art, ne se révèle pas seulement dans les grandes conceptions, dans la création d'art elle-même. Elle a pénétré le langage, est devenue une manœuvre de critique et un mode d'expression poétique. On parle éperdûment de la couleur d'une musique, de la palette d'un compositeur, du coloris d'une orchestration, de la musicalité d'un nu, de la symphonie d'un paysage, de la mélodie d'un torse, du rythme d'une colonne. On s'est toujours plus ou moins servi d'expressions pareilles. On en comprend aujourd'hui la signification absolue, la précision admirable. Tout art explique tous les arts. On a appris qu'il faut aimer la belle musique pour comprendre la belle peinture, qu'il faut être un peu musicien pour être un grand sculpteur. Ceci n'était pas nécessaire il y a un demi-siècle. D. S Rossetti pouvait s'écrier que la musique est une insulte à l'intelligence, et il était peintre profond et poète exquis. Aujourd'hui la fusion des expressions d'art se révèle dans toute sa supériorité, exactement déterminée par l'évolution très particulière que notre temps représente.

Un nouvel humanisme — celui des grands Primitifs — rythme l'âme des nouveaux créateurs. La harpaille des épigones en frémit déjà toute.

Si l'on admet cette vision d'ensemble du mouvement et de l'aspect contemporain de notre sens esthétique, on peut remarquer à l'aide de ces principes, et en dehors de toute autre concep-

tion de l'évolution de l'Art que je n'indique pas ici — et admirer ou réfuter *uniquement selon le talent de l'artiste*, la « littérature » de certaines peintures, de certaines sculptures, voire même de certaines architectures, et de certaines musiques. Ce qui est le plus à remarquer, et presque toujours à admirer, c'est l'apport musical de la poésie nouvelle, ou si on aime mieux, l'influence très grande de la musique sur la poésie moderne. Il est évident que je ne parle pas de la *musicalité* de la poésie : de contrepoint du vers : les rythmes poétiques, l'ordre des assonances, des demi-assonances, des cadences rimées, des allitérations, ce contrepoint magnifique du ïambique trimètre d'Eschule, declamé sur la norme du paraloge ou du paracataloge, mêlé de temps en temps au tétramètre trochaïque fougueux ou ce contrepoint parfois d'une sublime matematique du vers de dix pieds dantesque avec ses étonnantes allitérations. Les deux plus récentes écoles de la poésie française, les parnassiens et les symbolistes, quoique assez égarées dans les efforts multiples de plusieurs talents, dont aucun n'atteint au génie, nous montrent des préoccupations de « musicalité poétique » assez remarquables, dont le tort est d'être restées d'une manière trop reconnaissable à l'état de *préoccupation*. Mais la dernière de ces « écoles », si on peut pas convention de langage l'appeler ainsi, a été surtout sensible à la transposition en poésie des quelques états esthétiques jusqu'ici purement musicaux.

La prose ne s'était pas encore jetée sur la superbe proie : la Musique. Elle vient de le faire, et admirablement à tout point de vue, dans deux livres récents.

L'un est *Un Inceste* (1), l'étrange roman, ou plutôt le puissant et beau poème en prose, de Mme Valentine de Saint-Point. Déjà dans le premier Chapitre — ou dans le premier Chant — de ce roman nouveau d'esprit et de forme, Mme Valentine de Saint-Point nous montre le premier essai psychologique, non encore tenté, sur un état d'âme individuel en rapport minutieux avec la musique. C'est dans la scène ou le jeune protagoniste, un musicien adolescent, ayant vécu pendant dix-sept ans uniquement en compagnie de sa mère et de son art, se trouve pour la première fois en contact avec le reste de l'huma-

(1) VALENTINE DE SAINT POINT. *Un Inceste* (IIe roman de la « Trilogie de l'Amour et de la Mort » A. Messein. Paris, 1907.

nité, dans un salon où l'on joue *Pelléas*. La vision première du « monde », au milieu duquel sa mère était disparue, et la vision de la musique qui lui avait été révélé dans sa solitude et qu'il retrouvait dans la multitude, s'accouplent, se confondent, se chevauchent, remuent son esprit inquiet, qui les parfait en angoisse. Cet essai de *psychologie musicale* nous démontre une quantité très grande de rapports intérieurs, que la psychologie ordinaire avait jusqu'ici complètement ignorés. Ici la psychologie devient vraiment profonde. Les rapports de cause à effet : la musique et l'état d'âme qu'elle altère et fixe, apparaissent dans ce Chapitre comme une initiation, un autre signe précurseur de ce que doit être, de ce que devient la psychologie littéraire, plus précise et plus profonde que celle des psychologues qui nous ont précédés : Bourget ou meme d'Annunzio.

Dans un autre Chapitre du même livre, la musique s'impose dans toute sa souveraineté. Elle anime *tout* le volume de Mme de Saint-Point, mais ici elle s'épanouit, et arrache aux mots tout le sens musical dont leurs conbinaisons peuvent disposer, pour *composer* véritablement une Symphonie, une étrange, incomparable « Symphonie sans musique ».

C'est dans un orage, sur la mer.

Quelques accords de tendre douleur semblèrent résumer l'âme lointaine de l'enfant qui n'était plus. Dans leur harmonie, de plus en plus compliquée et éclatante, ils parurent aspirer à une formule puissante et définitive, à une expression parfaite et énergique de toute leur volonté sonore, que le musicien faisait pressentir dans les éléments d'un thème toujours prêt à éclater et toujours submergé, noyé sous le flot des nouveaux accords qui luttaient, se chevauchaient, s'efforçaient à atteindre la perfection précise et solennelle d'une parole que la force impérieuse de nouvelles harmonies semblaif composer et décomposer sans cesse.

La volonté du musicien se tordait dans une angoisse nostalgique, cherchant l'expression pleine et entière. Puis tout à coup, tous les éléments convergèrent vers une réalisation de joie, tous les rythmes se simplifièrent dans quelques mesures tous les motifs se résumèrent dans un seul motif unique et terrible. Les vagues de la sonorité s'arrêtèrent dans le thème puissant qui les avait occultement déchaînées depuis le commencement : huit mesures d'un éclat magnifique annoncèrent le grand thème animateur.

La mère tressaillit profondément. Comme un choral d'orgue, ces quelque accords élevaient l'âme dans une aspiration divine.

Toute la sentimentalité romantique et passionnée des âmes amantes, et des nuits calmes et chaudes où la nature semble déborder dans un immense amour d'elle-même, était contenue dans le thème solennel et mystique qui couronnait la recherche fièvreuse du musicien.

Mais à ce thème du sentiment un autre répondit immédiatement avec une égale puissance, avec une égale intensité, mais d'une passion plus fougueuse, plus ardente, irrésistible.

La voix étrange du nouveau thème révélait son impulsion sensuelle, qui montait dans un crescendo de joie et d'orgueil, tremblait un peu dans un frisson de plaisir, s'arrondissait, voluptueuse dans des sanglots arpegés, languissait et se relevait plus joyeuse, plus orgueilleuse, dans un cri qui était : spasme et défi.

Le thème du sentiment et le thème de la sensation luttèrent et leur lutte idéale, entraînante et fière, se déroula brièvement dans la force belle de leurs accords et de leurs modulations. Puis ils s'harmonisérent, ils mélangérent leurs essences dans un rythme large, tranquille et lumineux, dominé par une émotion immense, et créateur magnifique d'une atmosphère de joie, de volupté, de courage et de certitude.

La face pâle et rayonnante du musicien était maintenant droite et extasiée au milieu des flammes très hautes,très hautes, vibrantes et pleines comme les voix d'un orgue merveilleux, comme les soupirs d'une mer très grosse dans un crépuscule très rouge.

Elle écoutait l'âme de son fils. Elle la vit tout entière dans la réalisation orgueilleuse, sereine, joyeuse et confiante, dans sa toute-puissante beauté.

Mais le clavier frémit à nouveau sous une nouvelle fureur.

Le musicien était à nouveau courbé dans ses flammes. Les harmonies étranges et formidables se succédaient toujours plus violentes, toujours plus pleines, toujours plus compliquées et plus fières.

Par un procédé étrange, presque invraisemblable, les deux thèmes étaient devenus un seul thème, magnifique, farouche, dont la véhémence montait toujours comme dans l'exaspération d'un créateur, dans le délire d'un Dieu.

En même temps, elle entendit hurler la mer.

Tout son être, crispé dans l'attention terrible, fut comme un nœud entre son fils et la mer.

Les deux voix se réunirent en elle, la secouèrent, la tordirent, la firent gémir. Ses gémissements furent volupté.

Elle comprit que le grand rythme de la mer *était celui* de l'éloquence musicale de son fils. Elle comprit que l'âme de son fils avait invoqué une réponse, et que celle-ci venait du dehors, de l'immensité, de l'infini ; qu'elle venait de partout, sur la rumeur de la mer, apporter l'éternité de sa beauté à celle de l'homme volontaire et dominateur ; qui par ses mains frémissantes et blanches avait remué l'âme de la nature et lui avait imposé le rythme triomphant de sa propre joie.

Elle comprit que pour la première fois Siegfried avait joué la symphonie de leur passion, la symphonie de toutes les vies, et de toutes les passions, et de toutes les fiertés que les hommes étouffent, contre lesquelles ils s'acharnent pour se torturer pour s'amoindrir devant la force de la nature, pour s'humilier devant l'orgueil de l'instinct.

Le musicien, qui était sorti de sa chair et de son âme, triomphait ; il relevait l'orgueil des hommes devant l'immensité de la vie. Il parlait aux éléments qui lui répondaient.

Elle, la mère, l'amante, l'inspiratrice, l'initiatrice, était au centre de la grande communion.

Du rythme de plus en plus violent, de la mer, montait, précis et gigantesque le thème dual du musicien : le thème du sentiment et le thème de la sensation ondus dans une formidable affirmation de joie.

Un musicien que ces pages peuvent émouvoir profondément, qui vibrerait par cela même isochroniquement avec l'émotion qui les inspira chez l'écrivain et qui les anime, pourrait aisément les transposer en musique, en en suivant de très près le développement.

Un an après la publication du livre de Mme de Saint-Point — j'insiste naturellement sur la date — M. Claude Farrère, lauréat du prix littéraire de l'Académie Goncourt, a écrit aussi une « Symphonie sans musique ». C'est dans le tout récent roman *Mademoiselle Dax jeune fille* (1).

Par une curieuse coïncidence, le musicien agoniste de M. Claude Farrère joue aussi sa Symphonie pendant un orage non sur la mer, mais dans son élément complémentaire : la montagne. Mais le paysage, les bruits de la mer qui entrent en jeu, et qui sont l'élément principal de la Symphonie de Mme de Saint-Point, est un peu extérieur, *décoratif*, dans la Symphonie de M. Claude Farrère. Chez M. Claude Farrère aussi il y a une lutte de deux motifs ; seulement ceux-ci n'ont pas la signification précise des deux thèmes de la Symphonie de Mme de Saint-Point, le *thème de la sensation* (voluptueux, charnel), et le *thème du sentiment* (spirituel, mystique) qui finissent par se fondre dans une exaltation d'amour et de joie, mais ils ont les mêmes caractères sensuels et spirituels, les mêmes aspects de « pur » et d'« impur », et ils finissent aussi par s'unir pour un triomphe.

Le poème du musicien est le même. Une préparation d'abord :

... Quelques accords de tendre douleur semblèrent résumer l'âme lointaine de l'enfant qui n'était plus... Puis tout à coup, tous les éléments convergérent vers une réalisation de joie, tous les rythmes se simplifièrent dans quelques mesures, tous les motifs se résumérent dans un seul motif unique et terrible...

(V. DE SAINT-POINT)

Des sons remontèrent dans le silence. Un chant rustique naquit très pur.... Tout à coup, une phrase mystérieuse se détacha grêle et incisive, et tortueuse comme un serpent...

(CL. FARRÈRE.)

Ensuite la Symphonie se déroule. Voici celle de M. Claude Farrère :

Des sons montèrent dans le silence.

Un chant rustique naquit, très pur, et une symphonie simple se déploya autour. L'orgue à grands traits sobres, évoqua des sites agrestes et des scènes pastorales. Du vent aéra des forêts. Des troupeaux marchérent parmi des plaines. Sur des horizons montueux des cèdres noirs frangèrent la pourpre du couchant. Indéfini, le paysage déroula ses lignes cadencées. Un souffle de Bible planait.

Tout à coup, une phrase mystérieuse se détacha, grêle et incisive, et tortueuse

(1) Claude FARRÈRE, *Mademoiselle Dax jeune fille*. Ollendorff, Paris, 1908.

comme un serpent. Des notes aiguës la dessinèrent, la ciselèrent à demi, pour l'abandonner aussitôt en hâte, et se confondre comme peureusement dans la symphonie rustique prolongée et renforcée. En même temps, un grondement profond s'élevait et s'abaissait, pareil au tonnerre encore lointain d'un dieu qui s'irrite. De rechef, il n'y eut plus que le chant pastoral et les harmonies naïves de la montagne et de la forêt.

Mais la phrase tortueuse revint, s'insinua parmi les sons purs comme une vipère dans un jardin, et siffla peu à peu par toutes ses notes grêles. Un frémissement singulier l'accompagnait, une vibration chaude et sensuelle qui énervait et alanguissait. Aussitôt des sonorités farouches se précipitèrent. L'orgue tonna. Une colère divine subjugua pèle mêle et la symphonie pastorale, et ce motif perfide et lascif qui tentait de s'y subtituer. Tout sombra d'abord sous une mer déferlante d'accords heurtés ; agressifs, implacables. Mais comme cette fureur sonore s'apaisait, la phrase grêle se redressa intacte, et, intacte autour d'elle, la même vibration voluptueuse.

Alors une bataille se livra. Au grondement de voix basse de l'orgue, le sifflement reptilien du motif rebelle osa résister. Un tumulte de notes graves et de notes hautes se déchaîna. Mais promptement celles-ci l'emportèrent. La phrase incisive et tortueuse, accrue, renforcée triompha, et le frémissement sensuel qui s'y mêlait s'épanouit tout à coup en un large chant de désir, d'ivresse et d'amour, Les sons épars se pacifièrent et, ressuscitée pour un hymne de gloire final, la symphonie biblique du commencement vint s'unir au motif vainqueur, pour l'agrandir jusqu'au sublime en le sanctifiant.

L'inspiration de M. Claude Farrère, qui suit celle de Mme de Saint-Point, et s'y conforme entièrement, ainsi que le lecteur a pu le remarquer, est belle et importante. Importante, surtout au point de vue que nous traitons ici : celui des littérateurs épris de musique, connaisseurs de musique, doués du *mouvement musical* d'un compositeur de musique-né auquel la nature aurait enlevé la possibilité de disposer des sons. Avent l'œuvre de ces deux *littérateurs symphonistes*, Stelio Effrena, du *Feu* de M. d'Annunzio, se montra aussi en musicien et en symphoniste : comme Wagner qu'il exhalte de sa haine, il rêvait du renouveau esthétique de son temps par la musique. Mais s'il aperçoit dans une nuit vénitienne la symphonie que le vent lui apportait le long des canaux obscurs, il ne compose pas sa « Symphonie sans musique ». L'honneur de l'inven- tion me paraît revenir à Mme de Saint-Point, qui aurait ouvert véritablement la marche des Littérateurs Symphonistes.

M. Claude Farrère la suit de très près. D'autres viendront. Le « genre », est très beau mais il demande une âme profonde de poète, une connaissance assez solide de musicien. Les limites inévitables qui bornent perpétuellement l'effort de la parole pour devenir musique, effort qui est l'essence même et tout le charme de la poésie, reculent dans la volonté de notre esthé-

tique toute renouvelée, toute nouvelle, très moderne et très sagement humaniste.

Ces littérateurs exaltent le compositeur de musique, écouté semblablement dans les deux livres par une femme troublée et palpitante ; dans les deux livres la musique embellit son sacerdote.

Les yeux clos, la figure pâle et toute l'âme projetée sur l'éclat blanc et noir du clavier, Siegfried semblait transfiguré par la joie...

(*Un Inceste*)

... Sur ce tabouret qui était son trône et son piedestal, sa difformité s'effaçait comme par magie et il apparaissait grand et presque beau...

(*Mademoiselle Dax*)

L'influence de la musique idéologique sur les poètes et sur les philosophes nouveaux — en remontant aussi jusqu'à Nietzsche et Schopenhauer — s'étend et s'affirme. On peut même tenter aujourd'hui une métaphysique tirée de la musique.

Les Poètes honorent particulièrement les Musiciens. Beethoven entre autre leur est sacré. M. Amédée Prouvost, dans un recueil de poèmes écrivit ceci :

Et chaque symphonie en sa vibration
Impétueuse, semble une pulsation,
Qui exhale l'âme immense et triste de la Terre !

Ce dont le signataire de ces lignes fut très flatté, car quelques mois plus tôt — en mai 1905 — il avait publié dans *La Plume* : « les neuf symphonies restent comme neuf pulsations du cœur de la terre » ; il n'y manquait que *l'exhalaison de la pulsation*...

La route des Littérateurs Symphonistes est ouverte. Elle s'étend sonore devant les poètes nouveaux.

RICCIOTTO CANUDO.





LE MOIS

Théâtres et Concerts

OPÉRA-COMIQUE. — *Ghislaine*, drame lyrique en un acte, de G. GUICHES et M. FRAGUIER, musique de Marcel BERTRAND ; — *la Habanera*, drame lyrique en trois actes, paroles et musique de Raoul LAPARRA.

THÉATRE-ANTOINE. — *Ubu Roi*, d'Alfred JARRY, musique de Claude TERRASSE.

Le nouveau spectacle de l'Opéra-Comique comporte un lever de rideau, un peu long puisqu'il dure une heure un quart, et dont il n'y a pas grand chose à dire, sinon que le livret est de style troubadour, et la musique honnête ; ce sont là des mérites que le suite devait nous faire apprécier. Ce fut d'abord un effroyable prélude de trombones perce-oreilles : toujours de plus fort en plus fort, sur un motif qui ferait mieux de ne pas se montrer tout nu. Flatté de tant de violence, le public répond au tonnerre des cuivres par celui de ses applaudissements ; près de moi, quelques musiciens parlent : « C'est du contrepoint. — A une partie. — Il n'y a que Paris pour laisser passer de pareilles injures. » Mais le rideau se lève, et l'action commence. C'est l'histoire d'un crime.

Ramón et Pedro sont frères, et le premier tue le second

parce qu'il aime Pilar, sa fiancée. Il se repent au deuxième acte, par l'entremise d'un fantôme, et nous apprenons, à notre surprise que Pilar a passé d'un frère à l'autre, par un respect de la famille assurément louable. Elle est donc la femme, ou la fiancée encore, de Ramón, qui cependant n'ose lui avouer son crime : c'est pourquoi elle meurt, au troisième acte, sur la tombe de Pedro qui la réclame ; Ramón devient fou et se perd dans la nuit.

On s'accorde à reconnaître que la musique de M. Laparra n'a aucun rapport avec l'action, et qu'elle nous est dispensée avec une sage parcimonie. Ici une quelconque habañera qui n'a d'espagnol que sa trivialité, là, parce qu'il fait nuit, un nocturne où le basson et le cor anglais font assaut de tierces mineures, plus loin, dans le cimetière, l'inévitable enterrement avec ses chœurs pseudo-liturgiques, ce n'est partout qu'un décor très conventionnel, par devant quoi les acteurs ont missions de nous intéresser à leurs vociférations et leurs terreurs.. Aussi va-t-on répétant que M. Laparra, poète, a bien plus de talent que M. Laparra, musicien. C'est le cas de tel écrivain aux attributions multiples, dont les peintres sourient, en ajoutant qu'il entend la musique, tandis que les musiciens lui reconnaissent le sens de la couleur et que les gens de lettres se demandent pourquoi il écrit de sottes nouvelles, quand la critique d'art lui réussit. M. Laparra n'est poète, poète dramatique surtout, qu'aux yeux des musiciens; les versiculets qu'il a commis ne valent pas beaucoup mieux, en dépit des quelques mots espagnols chargés d'assurer la couleur locale, que la prose de M. Gustave Charpentier :

Elle se nomme : Chair !
Elle se nomme : Sang !
Elle se nomme : Mienne!
Je l'ai compris à l'instant cher
Où j'ai voulu me fondre en elle.
Oh ! reprendre, faire éternelle
Cette minute... Oh ! m'enfuir (1) !
Me perdre en son être de femme !
Fermer les yeux et ne plus les ouvrir,
Et, le cœur dans le cœur, nous baiser l'âme.

Quant à l'action, on ne sait où la situer. Dans le cœur de Ramón sans doute, puisque Pedro n'apparaît que pour recevoir

(1) Comment ce vers atteindra-t-il ses huit. syllabes ? Je ne sais.

une « navaja » dans le dos, et que Pilar ne daigne pas nous expliquer comment elle a donné au survivant ce qui était destiné au défunt. Mais le cœur de Ramón nous est profondément inconnu : tout le caractère du personnage tient dans un coup de couteau ; il n'est ni bon, ni méchant, ni fort, ni faible, ni beau, ni laid, ni jeune, ni vieux : il est le meurtrier, le fratricide en soi que hante le remords, (je deviens poète, à l'instar de M. Laparra). C'est une abstraction, un fantôme plus exsangue encore que celui du revenant : ce n'est pas un rôle, et les jeux de physionomie de M. Séveilhac, si expressifs qu'ils soient, ne peuvent donner la vie à un être de raison. Ce qui manque le plus à ce théâtre, c'est ce dont il se déclare épris avant tout : la vie.

Et telle est la condition fatale de toute œuvre conçue selon l'esthétique vériste : il n'y a pas de vie où le sentiment fait défaut, et un sentiment ne s'impose à nous que s'il sort d'un caractère. Cependant un grand nombre de spectateurs applaudissent à toute force le deuxième acte : ils n'ont rien vu ni rien compris, et croient applaudir Maeterlinck. Une voisine oxygénée a ce mot timide et charmant : « C'est joli n'est-ce pas, c'est artistique ? » Méfions-nous du public des premières représentations ; c'est celui qui s'amusa si innocemment à celle de *Pelléas et Mélisande*.



En reprenant *Ubu-Roi*, M. Gémier nous a aussi rendu la musique inspirée à Claude Terrasse par ce chef-d'œuvre, et qui en est digne. Je n'ose pas dire le nombre de sonates et de symphonies, plus ou moins modernes, que je donnerais volontiers en échange de ces marches allègres, de ces rythmes bouffons et légers, de ces sonorités fortes et claires. C'est une musique qui sourit, qui a le don de plaire, et reste harmonieuse jusque dans le grotesque. Précieux privilège, accordé seulement à ceux pour qui l'art des sons est un langage naturel. Mozart fut de ce nombre, et aussi Offenbach.

Louis Laloy.



CERCLE MUSICAL

« C'est, dit la *Grande Revue* (10 mars), le 21 février, au Cercle Musical, que M. Ricardo Vines a fait entendre au public, pour la première fois, les nouvelles *Images* de Claude Debussy, publiées depuis six semaines : son exécution, intéressante comme toujours, se ressentait cependant d'une aussi brève étude, et deviendra meilleure à mesure qu'il aura mieux pénétré le sens de pièces qui marquent, — les deux dernières surtout, — une véritable révolution dans l'art d'écrire pour le piano : jamais on n'avait osé des lignes aussi pures, un style aussi simple et dépouillé, une forme aussi naturelle et soutenue à la fois. Ce sont des œuvres qu'on ne peut écouter qu'en leur abandonnant son âme ; et par là, malgré le grand succès qui les accueillit, conviennent-elles moins peut-être à la foule indistincte d'un concert qu'à une intimité d'élection. Ce même jour Mlle Maggie Teyte chantait les six *Fêtes Galantes*, avec une voix un peu métallique, mais d'un joli métal, sonore et résistant, une vivacité précise, et cette pointe d'accent anglais qui est, depuis Mlle Garden, un charme de plus. M. Delacroix, qui l'accompagnait, est bien plus qu'un accompagnateur ordinaire : un véritable artiste, au jeu animé et coloré, que l'on voudrait entendre seul aussi ».



QUATUOR LUQUIN

Cette jeune et laborieuse association a fort bien fait de mettre sur son programme du 11 février le poétique *Quatuor* de Grieg, exécuté dans un sentiment fort juste, et une sonorité harmonieuse, qui sera parfaite quand elle saura s'atténuer.

LOUIS LALOY.



CONCERTS LAMOUREUX

Sous la direction stricte et précise de M. Vidal, la *Symphonie pastorale* ne nous dit rien. M. Vidal y met du soin ;

comment se fait-il qu'il nous laisse absolument froids ? Avec Weingartner on peut répondre : l'atmosphère, l'haleine mystiques n'y sont pas. C'est une interprétation sans grâce, positive et sèche, où je n'aperçois que la brusquerie d'un musicien enclin à cette extériorité savante qui commence à être dans la tradition de l'orchestre. Outre que les nuances dynamiques y seraient de mise, il conviendrait, je crois, de mener plus sagement *l'allegro non troppo,* en y recherchant la douceur et le mystère conciliables à toute sa poésie colorée au lieu d'en presser les mélodies, rythmées par une volonté intérieure éveillée avec la nature, c'est-à-dire avec l'âme des choses, et non obéissantes — comme le fait supposer l'étau de la mesure — au souffle aveugle de la vie pour ainsi dire physique où ne s'absorba jamais la pensée du Nord. Même remarque pour *l'andante* où la phrase des bassons, comprimée dans le rythme, respire et s'enfle difficilement. Il y a là quelque chose d'inflexible, une rectitude décevantec, ontraire aux courbes infinies comme au perpétuel ondoiement de cette musique.

La « réunion villageoise » s'est tenue sans esprit ; que deviennent les physionomies tranchées qui l'animent dès le début ? Car enfin, ici, le pittoresque s'allie au sentiment intérieur et c'est le moment, ou jamais, d'en souligner les reliefs. Les échos qui suivent sont ceux d'outre-Rhin ; c'est de l'intelligence exotique, et malheureusement M. Vidal n'en est pas moins sceptique. La fin, meilleure — un *allegretto* contenu — a laissé transparaître l'humilité et parfois la joie rayonnante dont les tutoiements cuivrés chers à nos orchestres nous avaient un peu déshabitués. Est-ce que l'inconvenance perdrait ses droits ? M. Vidal, qui ne l'a peut-être pas fait exprès, nous autorise à le croire.

Fünn, suite d'orchestre de M. Jean Poueigh, d'après les contes de M. d'Esparbès, est une chaîne pittoresque de danses évidemment imprécises, mais primesautières, et colorées à souhait. C'est un art subjectif, adroit, piquant, plein de fraîcheur et je ne crois pas me tromper en notant les dons très musicaux — que confirment les trois pièces éditées chez M. Demets (1), — d'un impressionniste de qui l'image rythmée devra se définir, sans perdre son imprévu, par l'ornement

(1) *Pointes sèches.*

de la pensée sans quoi le caprice d'un talent indicateur risque de n'être qu'une amusette distinguée. L'œuvre de M. Jean Poueigh est plus et mieux qu'une amusette ; c'est une féerie sonore très séduisante ; il n'y manque qu'une chose, le signe d'une volonté esthétique et réfléchie.

Au même concert, la virtuosité magistrale de Hændel, servie par le grand talent de M. Eugène Gigout jouant le *concertino* d'orgue du *Concerto en ré* (dont le final est la transcription du *presto* 3/8 de la Suite III (Peters), nous a prouvé ce qu'est le style, dans l'œuvre d'art. Cette façon d'opposer l'orgue au quatuor, dans un dialogue et avec des lointains de cathédrale, est d'une simplicité géniale. Sans doute, c'est moins un art expressif qu'un art d'évocation. Si le rythme impersonnel de Hændel animait une parole profonde comme celle de Bach, parole substantielle, complexe, épanouie dans la mélodie absolue, son art, polyphoniquement comparable, ne réaliserait pas seulement cette perfection que la pureté idéale du langage et des formes du XVIIIe siècle et du siècle antérieur fait apparaître souvent, au-delà des horizons scolastiques, mais encore il connaîtrait cette hauteur spirituelle que nous ne pouvons qu'entrevoir dans la propension merveilleuse de sa musique.

Cette propension, alliée à la démarche toujours suprêmement noble des mélodies, suffisait, chez Hændel, à dépasser l'uniformité sévère d'un genre qui a une autre portée esthétique. Cette portée est dans la vision. Que sont ces « concertos », sinon la clarté d'une simple idée classique où le dualisme sonore devient le principe d'une progression *figurée* qui est par elle-même le véritable sujet musical et qui autant, qu'au sentiment, s'adresse à l'imagination ?

L'intérêt est dans ce sujet et dans ses faces diverses, qui sont comme autant d'illustrations d'une même idée. Il ne faut donc pas s'attacher au dialogue, uniquement pour y découvrir le sens oral des expressions, il en faut plutôt vivre la péripétie, les phases colorées, en fixant des interlocuteurs qui sont deux êtres complets ou deux mondes évoluant comme les protagonistes d'un jeu abstrait et éternel. On voit la différence entre le concerto *figural* de Hændel et le genre purement oratoire, où la préséance du soliste suggéra toutes les sottises de la virtuosité moderne.

D'ailleurs Hændel a quelque chose à dire. Témoin ce larghetto du *Concerto* en *sol mineur* conduit par M. Messager à sa seconde séance, et qui est une page d'un style et d'une ampleur incomparables. J'en rapproche le final majeur (de la même œuvre) et j'y vois l'exemple frappant d'un des plus beaux mouvements colorés de la musique. Que les principes accordés prenant leur essor formel, grandissent en harmonie et plénitude, pour s'emparer de nous graduellement, ou que l'esprit, répondant à une sorte d'aimantation, s'approche et distingue à mesure le cortège grandiose du rythme, l'effet est le même. C'est de l'art et du grand art, c'est-à-dire, au delà d'une musique simple et parfaite, aussi limitée qu'on voudra, l'image lucide et éclatante dont les reliefs dominent la somptuosité facile d'un improvisateur virtuose, mais génial.

L'orgue, dans ces concertos, s'harmonise à une instrumentation très sobre (les hautbois et le quatuor). M. Gigout adopte une registration simple et mesurée. Ses cadences, pour le *Concerto* en *ré*, sont dans le style ; comme la *sarabande*, dite en maître à l'orgue *solo* (ad libitum), elles bénéficièrent d'un jeu égal et précis, fort d'un mécanisme éblouissant.

Vincent d'Indy, mal jugé par un directeur grincheux, a fait à l'Opéra-comique la charité d'une exécution modèle de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. En attendant que M. Carré s'essaye au « rôle ingrat » de musicien, nous lui en souhaitons le profit. Voilà du Gluck expressif, condensateur et joliment dynamique, un peu massif certes, peu symphonique, d'accord, mais où l'esprit du drame vivifie les expressions. Déjà s'y ébauche le masque de Beethoven. Par le signe reconnaissable des destins futurs de la *Symphonie* en *ut mineur*, de *Coriolan*, de l'œuvre titanesque où les passions s'équilibrent aux fatalités, on peut deviner quels pressentiments nourrit l'âme de Gluck et mesurer sa puissance de génie précurseur. A ce tragique incertain des formes, et qui eut surtout l'accent, s'il manqua l'idée cristallisante pour élever à des symphonies son art pourtant synthétique, c'est que lui suffirent les bas-reliefs de ses drames antiques. L'ouverture en est ici, dans *Iphigénie*, la légende, l'inscription précise et éloquente, premier pas vers ces préfaces qui furent, par la suite, de véritables synthèses du Drame, envisagé dans l'ordre de l'idée pure isolée des faits.

La cadence était celle de Wagner. L'orchestre, encore qu'incisif, s'y montra souple et pondéré, sous la main sûre, persuasive et savante du maître de qui les « favartistes » n'attendaient plus de leçon. Vincent d'Indy aime Rameau, (tous les musiciens aiment Rameau). Sensible au charme des jolis airs de *Dardanus*, il nous en détaillait le même jour, avec des raffinements inédits, une sélection. L'élégance, point maniérée, d'une chorégraphie aimable où Rameau, simpliste, et non sans esprit, a mis toute la grâce de la musique, voulait ces attitudes franches et distinguées en lesquelles Vincent d'Indy s'est complu. Admirons ce nationalisme, que M. d'Estournelles de Constant, très érudit, appréciera. Dans ce genre ancien où le contralto de Mme Philip, je le rappelle équitablement, fit applaudir *Scène Ier et Air* du 3e acte de la même œuvre, le directeur de la Schola est une physionomie. Je la préfère à celle du moderne interprète des *Eolides*, féerie consistante où le chromatisme expressif du « père » Franck s'avère exempt de fluidité. Subtil, non, César Franck ne sut l'être. C'est un allégoriste à la façon des peintres décadents du XVIIIe, postérieur si vous voulez, et lourde, chez lui, est l'imagination mère de l'hypothèse romantique. L'expression ne l'est pas moins, malgré des qualités que personne ne songe à nier. Sa « vision » comme sa formule tombent de caducité ; il faut avoir la franchise de le dire. Combien César Franck fut loin des précisions nuageuses où se rythme et se colore l'image nouvelle d'un Debussy par exemple, avec ses transparences, ses décors, ses lumières, ses atmosphères, c'est ce que voit tout artiste libéré de l'école. Toute *réalité subjective* lui a échappé. Là où il y avait une poésie à définir, un pittoresque à situer, l'auteur des *Eolides* n'a cru qu'au syllogisme formel et au dessin mélodique plus ou moins stylé, en vrai pathétique féru d'objectivité qu'il était, parfaitement inapte à doter son art d'une plasticité sensuelle et expressive.

Il y a plus de vérité dans la mobilité impressionniste traçant d'invisibles cercles, que dans cette stabilité de rythme, de forme et de pensée qui est toute l'esthétique de César Franck. Qnand je dis « vérité », il faut s'entendre. Tout en art est convention ; il ne s'agit donc pas d'exactitude formelle, mais d'une transmission réelle par les mouvements colorés du sentiment. Si toutefois l'on parle de moyens directs, nous

les dénoncerons certes, dans l'image grossière et fausse, agressive même, de la plupart des romantiques plutôt que dans l'image indéfinie, à la fois immédiate et lointaine, cependant caractérisée et traductrice d'émotions, née dans l'exaltation du rêve impressionniste

Il reste que le poème discutable des *Eolides* est musicalement ce que sont toutes les œuvres de Franck. Sa mélodie généreuse y circule, traitée selon des modes et une technique qui font l'admiration des jeunes anarchistes dont les consonnances douteuses doivent contrister les mânes de celui qui fut, sinon un symboliste heureux, du moins un impeccable musicien.

Avec M. Fritz Steinbach, autrefois à Mannheim, aujourd'hui directeur du Conservatoire et des « Gurzenich concerts » de Cologne, nous entrons de plein pied dans une Allemagne à la fois traditionnelle et pédante, virile et bourgeoise, parfois même d'un grotesque achevé, que rien ne déconcerte, et dont le symbolisme sait aller des synthèses de Beethoven à l'étrange littérature de R. Strauss, en passant par certain *canari* moderniste attribué à Mozart, et qui en dit long sur le goût et le dosage intellectuels de nos éclectiques voisins. Le plus admirable est l'assurance, la robuste conviction, le sérieux de ces Germains à tout faire, ridicules ou géniaux. Mais quel capellmeister, M. Steinbach ! Sous son geste, la troisième ouverture de *Léonore* devient affirmative au point de vous plonger dans une véritable stupeur. C'est d'une précision tragique à faire reculer (chose malaisée, qu'on n'essaye pas entre les quatre murs du salon Gaveau). Qu'on ne croie pas à de la brutalité pure ; cette violence est nuancée, elle tient compte des intentions dramatiques comme des moindres effets d'orchestre, ceux-ci bellement réussis, d'ailleurs, grâce à une maestria que nous reconnaissons être celle d'Outre-Rhin.

On a parlé des alentissements de M. Steinbach ; voulus et discutables dans *Coriolan* (1), ils sont justes dans *Léonore*, surtout pour la rentrée, dans l'allegro, de la plainte de Florestan qu'on a coutume de sacrifier à la mesure. Le développement des deux idées m'a paru conduit avec intelligence et un

(1) J'ai commenté l'œuvre dans les *Entretiens idéalisies* de Décembre.

grand sens dynamique ; je fais une seule réserve sur la gradation qui précède l'appel *post scenium*, où j'attendais plus d'expression et de mystère quant à la mélodie mineure, si intense, qui prépare l'explosion nouvelle et l'apogée du thème de *Léonore* qu'on sait être une allusion précise à la scène finale de la prison et que Nikisch sait amener dans un trouble de grand acteur incarnant les personnages et la musique.

Glissons sur le réalisme polyphonique et l'arc-en-ciel de *Mort et Transfiguration*, sur la Ire *Symphonie* de Brahms, magistralement conduite, et sur le *Concerto* en *sol* de Beethoven joué avec élégance par M. Godowsky, et arrêtons-nous aux *Variations et Fugue* sur un thème d'Adam Hiller, de M. Max Reger.

Elève de Riemann, qui n'aime pas sa musique, et titulaire de la chaire universitaire de Leipzig, Max Reger représente l'un des pôles de l'esthétique germanique actuelle. Ce pôle est celui de la musique pure hostile aux moindres tendances poétiques ou littéraires, et qui prétend reconstituer le prisme aux mille faces, sans autre base qu'un thème amorphe et inexpressif décomposé en « variations ». Certes, en tout embryon, il y a les possibilités d'un développement ; et quand même le principe malléable et de qualité relative recevrait de l'intelligence alliée à une certaine sensibilité musicale, l'amplification ordonnée qu'il n'appelle pas nécessairement, qui peut être ou ne pas être, il ne s'ensuivrait pas une œuvre d'art ? Mais quand cette amplification méconnait la vertu d'un thème, en outrepasse les limites naturelles, en force le sens et la volonté intérieure, en un mot le désorbite pour lui imposer une sphère qui n'est pas sienne, il y a une faute contre l'esthétique. Et ceci est grave.

L'œuvre d'art est l'exaltation harmonieuse d'un principe lyrique. Le principe choisi par M. Reger est un élément sans grand intérêt ; emprunté à Adam Hiller — qui à la vérité, fut un pauvre hère — cet élément n'obéit qu'à son excitation raisonneuse, et M. Reger, dès lors, s'ingénie en un kaléïdoscope imprévu de rythmes et de contre-rythmes, à éclairer son brin de thème, qui n'en peut mais ! Est-il artistique et lyrique d'évoluer autour d'une mélodie tellement disproportionnée à ces jeux scabreux ? Car au fond c'est un jeu que cette esthétique à métamorphoses opérant sur un thème « rococo »,

et même une littérature — sans objet. J'aime mieux l'improvisateur mené par sa fantaisie, poursuivant sa chimère, loin des trucs d'école, des contrepoints dirigeables, et de tous ces véhicules vantés par une génération sans ailes, folle, mais préoccupée d'une sagesse pesante et anti-artistique ; celui-là est plus sûr d'être un poète, tout en restant un musicien. Au fait M. Max Reger est-il un musicien ? Cela, je le crois, car ses *Variations* dénotent, parfois, une délicatesse de rythmes alliée à un sens de l'harmonie qui sont d'un musicien. Il n'y a pas là qu'un homme de métier, un pédagogue cherchant la pierre philosophale dans un traité de contrepoint ; certaines expressions neuves et définies émergeant de ce laborieux fatras, donnent à penser, que M. Max Reger, à cent lieues de l'infortuné Hiller, est capable d'une musique vivante et colorée.

Au total, une physiognomonie fausse, aggravée de pédantisme, égare l'auteur de cet ouvrage couronné d'une *Fugue* monumentale, complexe et amusante, somptueusement accablante aussi, où j'ai voulu voir — poésie à part — l'apothéose de la scolastique. C'est tellement sérieux qu'on ne peut croire qu'à de l'ironie. Ainsi les extrêmes se touchent. Cette multiplicité caricaturale, hypertechnique, sur un thème mordant et falot, long de deux brasses, horripile et fait sourire. On admire cet architecte et on siffle. M. Steinbach hoche la tête, sans comprendre qu'on imagine des constructions plus esthétiques ou, si nous parlons menus, des mets mieux cuisinés.

Le salmis auquel ce grand capellmeister vouait Mozart, deux minutes plus tard, nous éclaire sur son exacte mentalité. Sélectionnées, transcrites et assaisonnées à la mode allemande par M. Steinbach, *Six Danses* mozartiennes, fines et agréables, sonnent lourdement grâce à l'orchestration épaisse de l'arrangeur, qui n'a pas craint d'appréhender la vérité toute nue, pour nous l'exhiber sans voile, sous la forme d'un trio réaliste comprenant (encore des variations) un *canari* tout à fait serin, une *vielle* plus qu'authentique et des *Traineaux* véritables qui nécessitèrent l'adjonction de grelots dont tout Paris se gausse encore. Pour de l'inédit, on s'y entend là-bas mieux qu'ici ; d'ailleurs, puristes « respectueux des textes », ces dévots nous dépassent.

Schubert n'a pas donné sa mesure. Comme symphoniste, il s'est montré l'improvisateur naïf de rythmes nuancés, sans entrevoir la stylisation de Beethoven, qui dépassait sa culture. Rappelons-nous sa mort à 31 ans. Sa 7e *Symphonie* en *ut*, longue et uniforme, montre pourtant des idées, des oppositions, des enchaînements hardis, un développement central (1re partie) presque tragique, avec ces frottements de seconde mineure qu'on trouve plus tard dans Schumann. Effets trop courts, que ne renouvelle pas une musique nerveuse et incisive, sans élasticité mélodique. En général les thèmes sont métriques, cadrés dans une mesure rigoureuse un peu selon l'esprit de Mendelssohn, et l'œuvre souffre de l'incertitude où se trouvait Schubert, devant le style symphonique. Mais il y a de l'accent et même des atmosphères dans cette musique sur laquelle passe, comme un grand souffle, des souvenirs de l'*Héroïque* et de la *Symphonie* en *la*. L'andante est d'un poète ; par contre le scherzo, sans intériorité, m'a paru comme le final prolixe et fatigant. Sachons gré à M. Steinbach d'une audition instructive où son talent de chef d'orchestre compensa bien des regrets.

ALBERT TROTROT.



CONCERT LEJEUNE

Poursuivant l'étude de la littérature allemande du Quatuor à cordes, M. Nestor Lejeune a fait entendre, le 26 février dernier, des compositions de la seconde moitié du XVIIIe siècle, le quatuor d'Haydn, op. 64. n° 5, et un quatuor en *mi* bémol majeur de Ditters de Dittersdorf. — A cette époque, les musiciens montrent plus d'imagination créatrice qu'aux environs de 1730, voire de 1750 ; ils cherchent à s'évader des formules que leurs prédécesseurs ont si longtemps cultivées, et s'efforcent d'inventer des mélodies de tour plus libre, d'aspect moins impersonnel. On les sent portés à voir autre chose dans la musique qu'un jeu de combinaisons piquantes, réalisé au moyen d'éléments sonores consacrés, et qui semblent extraits d'un magasin de lieux communs. Telle est l'impression produite par le quatuor du vieil Haydn, si charmant dans sa

bonhomie aimable, toute trémoussante à la fin dans la giration perpétuelle du rondeau. Et ce Ditters, si oublié en France où il se faisait connaître en 1768 par une symphonie cosmopolite, véritable manteau d'Arlequin, « dans le goût de 5 nations », apparaît comme un musicien badin, fantaisiste, affectionnant les formules spirituelles et l'alacrité des airs de ménétriers. On retrouve bien en lui les qualités qui entraînaient tout Vienne à ses opéras-comiques vers 1786 : le thème du *Presto* final de son quatuor, avec ses quatre notes répétées et sautillantes, avec l'obstination de son rythme, ce quelque chose de léger, d'aérien qui annonce les scherzi de Mendelssohn. Dittersdorf aime du reste beaucoup cette thématique dont on rencontre un autre exemple dans un de ses concertos en *si* ♭. Il y a aussi un amusant effet de musette ; cependant que le 1er violon, un peu criard et acide, chante un motif populaire sur la pédale soutenue par les trois autres instruments, et, dans l'allegro du début, l'entrée du second thème confié au violoncelle et à l'alto emprunte à leur timbre et à une tonalité éloignée du ton principal, une attachante saveur de mystère.

Entre temps, M. Doucet joua, dans un fort bon style, une sonate de violoncelle de Haendel, excellemment secondé au piano par Mlle Bartzi dont nous avons beaucoup goûté la sûreté de rythme et la précoce autorité.

L. DE LA LAURENCIE.



SCHOLA CANTORUM.

Décidément le vieux Cantor est à la mode. La Schola, la Société Bach, le Conservatoire, la Société Musicale de la Sorbonne, — sans compter d'innombrables récitals — le glorifient dans ses œuvres. Il semble que toute l'admiration dont Paris soit susceptible se soit concentrée sur le seul nom de Bach. Aussi les directeurs de concerts ne se font pas prier ; puisque le public veut du Bach, on lui en donne. Gras de la recette, ils se permettent tout : coupures inintelligentes, chanteurs pitoyables, instrumentistes indisciplinés... Bach est la première victime de cet engouement pour ses œuvres. Cepen-

dant, tandis que les concerts nous servent le Bach bi-hebdomadaire — on continue à ignorer totalement la splendeur de la musique italienne, l'art somptueux des Cesti, des Cavalli, des Scarlatti, des Provenzale, des Haendel. Quant aux musiciens français, les Lully, les Campra, les Destouches, on ne les connaît guère que de nom. Rameau est plus favorisé : on le joue à Dijon, à Montpellier, même à Paris, parfois, aux Concerts Touche, voire à la Schola (une fois tous les deux ans).

Pour être juste, je dois reconnaître qu'on nous fit entendre l'air fameux d'Armide (Act. II, sc. II) au premier concert de la Schola. M. Plamondon n'était d'ailleurs pas l'interprète rêvé pour ce morceau. Sa diction larmoyante et confuse eût certainement déchaîné sur lui la colère de l'irascible Lully. Il se montra au contraire excellent chanteur et bon musicien dans la cantate : *Ich hatte viel Bekummernis*. C'est, je crois, la plus connue des cantates de Bach, c'est d'ailleurs une de celles où le maître manifeste avec le plus de lyrisme ses angoisses et ses espérances. Je ne sais si l'absence de M. Vincent d'Indy en fut cause, mais l'exécution laissa beaucoup à désirer. Mlle Pironnay accentua déplorablement le caractère de dévotion doucereuse du duetto : *Viens Jésus, mon âme est lasse*. Vraiment on aurait dû avertir cette jeune artiste, dont la voix ne manque pas de fraîcheur, de ne pas chanter une cantate de Bach comme un duo amoureux de Massenet. Les chœurs furent dignes de tous les éloges : je les ai trouvé en grand progrès sur l'an passé ; il y a là, perdues dans la masse, de jeunes voix qui pourraient remplacer avec avantage certains des solistes accoutumés de la Schola. Quant à l'orchestre, il manque de justesse et d'homogénéité : deux violoncellistes surtout semblent rivaliser à qui jouera le plus faux. Ils dépassèrent la mesure en accompagnant l'air d'Alto de l'*Ode Funèbre* qu'on nous donna au deuxième concert mensuel. Mme Philippe dut bisser le Récit : « Des cloches, vibre en nous le glas ». L'orchestration raffinée de cette page descriptive eut un grand succès. En fait, il y a là un effet merveilleux de sonorités flûtées se détachant sur la grisaille des pizzicati des cordes et frôlant le timbre rêche des hautbois, cependant que des instruments graves font entendre le son du glas.

Les chœurs chantèrent ensuite le *Chant élégiaque* de Beethoven, plainte douloureuse et pourtant sereine où l'on

retrouve un peu de la résignation surhumaine des dernierss quatuors. Le concert finissait par l'*Actus tragicus, cantique passionné,* nous dit Pirro, *du pessimisme chrétien où l'âme lasse de ce monde, souhaite moins le repos que la tranfiguration, dans la lumière d'une vie plus haute et plus intense.* L'exécution fut excellente, les chœurs se surpassèrent et on eut même l'agréable surprise d'entendre M. Bourgeois chanter moins faux que de coutume l'air de basse : *Aujourd'hui, tu seras avec moi,* qui semble s'envoler avec allégresse, tandis que le choral déroule ses amples harmonies, pleines d'espérance et de joie.

HENRY PRUNIÈRES



ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

Je ne saurais assez féliciter M. Laloy d'avoir consacré la séance de réouverture des soirées du jeudi à l'audition d'œuvres profanes du moyen âge. Ces chants nous dévoilent la vie sentimentale de ces âges lointains, dont les enluminures des manuscrits et les images sculptées sous les porches des cathédrales nous décrivent les scènes journalières. Vie bien moins grossière qu'on ne se l'imagine communément. Qu'on lise le *Roman de la Rose* ou certaines romances des XIIe et XIIIe siècles (*Bele Doette* par exemple), on y trouvera exprimés des sentiments d'une exquise délicatesse, une conception à la fois naïve et raffinée de l'amour. Les motets que nous firent entendre Mlle Marguerite Babaian et M. Max Chelminski me donnèrent la même impression de fraîcheur et de grâce ingénue que j'avais éprouvée à la lecture des vers de Guillaume de Lorris. J'ai goûté tout particulièrement le charme vaporeux de la chanson : *A la clarté qui tout enlumina.* Le motet à deux voix : *Nus ne m'i pourrait conforter* est fort curieux. Une nonne enfermée dans un moutier clame son désespoir d'être séparée de son ami, cependant que celui-ci chante sur un tout autre rythme son amour et son désir. Un trombone gémit tristement et les voix se détachent à merveille sur sa chaude sonorité. Mme Marguerite Babaian chanta ensuite avec un sens admirable de cet art spontané et subtil, deux splendides

motets du XIIIe et du XVe siècle, *Je gart le bois* et *J'aime bien celui qui s'en va ;* que M. Aubry a fait paraître dernièrement dans le *Bulletin allemand de la S. I. M.* Enfin M. Expert dirigea de fort beaux chœurs du XVe siècle. J'ai beaucoup aimé entre autres choses le délicieux chœur à deux voix de Busnois : *la douce saison.*

Le jeudi suivant, M. Expert nous initia aux œuvres somptueuses de la Renaissance française. D'abord le gracieux chœur de Pierre de la Rue : *Ma mère hélas mariez-nous*, puis la plainte mélancolique de la mal mariée : *Las l'oisillon du bois*, de Jean Mouton. Le délicieux chœur de Jannequin, *Ce mois de mai*, obtint son triomphe accoutumé. Costeley était représenté par deux de ses plus charmantes œuvres : *Mignonne allons voir si la rose* et le *Las, je n'iray plus jouer au bois !* M. Expert dirigea avec une verve méridionale la villageoise de Claude le Jeune : *Débat la noste trille.* « Le chant des oiseaux », de Jannequin, charma l'auditoire par son caractère si curieusement descriptif et son esprit gouailleur et bien français.

Le quatuor Luquin exécuta une suite de danses de Claude Gervaise et Guill. du Tertre. A l'allemande majestueuse, succéda la gaillarde alerte, les tourdions, la volte endiablée et toute la série des bransles depuis le *Bransle du Poitou* si dansant, jusqu'au *Bransle de Champagne* alangui et délicat.

Les chanteurs de la Renaissance nous firent entendre en finissant d'admirables chœurs sur des vers « mesurés à l'antique ». Claude le Jeune surtout était représenté dans ce genre ; on put admirer les aspects si divers de son vaste génie depuis les chœurs : *L'un apprête la glu*, merveille de fraîcheur et de spontanité, jusqu'au grandiose hymne au printemps :

Revecy venir du Printemps
L'amoureuse et belle saison.

Les chanteurs de la Renaissance furent parfaits comme toujours.

Nous entendîmes au concert du 6 février les œuvres raffinées et délicates de la première moitié du XVIIe siècle français. Les luthistes Gallot et Pinel, les compositeurs de ballets et d'*airs sérieux*, Cambefort, Guesdron, Boesset ont pour qualité commune une très vive sensibilité qui les porte à rechercher d'instinct

tout ce qui peut plaire à l'oreille, sans se préoccuper outre mesure, comme on le fera plus tard, des exigences de la raison. Ils sont bien les contemporains de d'Urfé et de Voiture : Ils se plaisent aux complications de la pensée musicale, aux subtilités rythmiques et harmoniques. Ils trouvent peu de charme à la mélodie toute nue, ils la préfèrent parée de dentelles. Il suffit de jeter les yeux sur l'*Art de bien chanter* de Bacilly ou sur le traité de Brossard pour voir de combien de broderies et d'agréments se chargeait à l'exécution un air de Boesset ou de Lambert. Quelques années plus tard, Lully ramenait la musique à une simplicité classique, réagissant contre la préciosité musicale, comme Boileau contre la préciosité littéraire.

J'ai beaucoup admiré l'art consommé avec lequel M. Sautelet sut mettre en valeur les airs éperdument amoureux de Guesdron *Passion insensée*, *Amarante a des yeux*, et la grandiose invocation à la nature de Boesset *Noires forêts*. Le timbre délicieux de sa voix, sa diction savante non moins que sa grande intelligence de cette musique *précieuse*, font de M. Sautelet l'interpréte idéal des airs du XVIIe siècle. J'ai seulement regretté de ne pas l'entendre chanter aucun air de Lambert ; pourquoi le nom de ce grand musicien ne figurait-il pas sur ce beau programme ? Mme Marguerite Babaïan chanta à merveille le délicieux air de Guesdron *Aux plaisirs, aux délices bergères*. Mme Laloy-Babaïan exécuta aussi sur le clavecin et sur le piano des pièces de luth de Francisque Dufault, Pinel et Gallot qui pour la plupart ont été publiées dans le dernier numéro de cette revue.

A cette séance et surtout au cours des deux concerts suivants, Mme Laloy-Babaian se révéla une claveciniste des plus remarquables. Un mécanisme très sûr, un jeu délicat plein de nuances et de contrastes, une habileté vraiment exceptionnelle à tirer parti des multiples ressources de son instrument ; enfin un tempérament de véritable artiste sentant vivement et capable de communiquer une émotion aux auditeurs, toutes ces qualités la mettent au tout premier rang des clavecinistes modernes. On la sent passionnée pour son instrument et désireuse d'en varier sans cesse les combinaisons sonores. Les pièces ravissantes et fantasques de Scalatti la servirent à souhait et l'on ne peut rien imaginer de plus charmant que le clavecin babillant la *Toccata* et la *Gigue* sous ses doigts légers.

Ce concert qui nous fit connaître la splendeur musicale de l'Italie du XVIIe siècle fut une fête pour nos oreilles. Les œuvres de Carissimi, de Scarlatti, de Bononcini dégagent un charme voluptueux absolument irrésistible et l'on comprend la fascination que ces compositeurs exercèrent sur nos musiciens français de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe, Charpentier, Campra, Destouches, Monteclair, Du Val, Leclair. La musique française paraît vraiment pauvre à côté de la somptuosité mélodique et harmonique de l'art italien.

Mlles Babaïan, Ruckert et M. Max Chelminski nous firent entendre différentes œuvres de Craissimi et de Scarlatti. Mme Maq Babaïan chanta avec une intensité expressive incomparable un fragment de cantate de Scarlatti et dut bisser la pastorale de Bononcini au rythme de saltarelle. M. Luquin joua fort bien la sonate *La Folia* de Corelli.

Le programme de la dernière séance de ce premier cycle comprenait de nombreuses œuvres instrumentales des XVIIe et XVIIIe siècles. Après une *Suite d'orchestre* de Dumanoir, premier roi des violons, nous entendîmes une *Sonate* de Guignon qui fut le dernier. Quel contraste entre ces deux œuvres. ! A la polyphonie tourmentée et hésitante du début du XVIIe siècle a succédé le type des sonates italiennes aux mélodies expressives, aux traits de virtuosité capricieuse.

Je ne reparlerai pas du jeu de Mme Laloy-Babaïan : elle interpréta idéalement des pièces de Louis et François Couperin, de Rameau. M. Luquin nous fit entendre une sonate de Francœur pour violon, qui est une pure merveille ; mais pourquoi s'obstine-t-il à dénaturer le mouvement de la Sarabande, qui est grave et recueilli, en une sorte d'allegretto capricieux ? Il joua fort bien le spirituel rondeau qui termine l'œuvre : amusant mouvement perpétuel coupé d'une inattendue méditation.

M. Sautelet chanta à ravir des *airs sérieux et à boire* de de Bousset qui fut un des derniers, mais non des moins grands compositeurs d'airs de cour ; et Mademoiselle Babaïan interpréta une dramatique cantate de Campra : *Didon*. J'avoue que je n'ai pas beaucoup goûté les deux airs de Rameau pourtant si bien chantés par M. Reder. Vraiment *Aquilon et Orithye* et les *Amants trahis* sont inférieurs aux cantates italianisantes de Campra, de Clairambault et de Monteclair ; nous sommes loin de *Dardanus* et de *Castor et Pollux*. H. PRUNIÈRES.

CONCERTS D'AVANT-GARDE.

Lundi 10 février, salle Fémina, nous étions conviés à entendre la deuxième symphonie de M. Ropartz, intéressante moins par le choix des motifs que par l'étonnante facilité de leur développement. Il faut franchement admirer l'esprit, la verve du *Molto vivace* et de l'*Allegro* qui achève cette pièce.

Les deux *Préludes d'Axel*, d'Alexandre Georges, constituent dans leur ensemble une œuvre rare. Ce sont deux tableaux, inséparables, dont l'intensité de lumière s'accroît par leur opposition. Le premier nous initie au mystère du cloître, au *Monde religieux*, dont les jours s'écoulent en une extase prolongée, à peine troublée par le souffle extérieur des mauvaises passions. Le second, d'une coloration chaude et pittoresque, nous transporte dans le *Monde tragique*, de ceux que tient haletants et brisés la soif inapaisée des désirs. Sous la direction de l'auteur, ces pages nous ont fortement impressionnées.

Les quatres études symphoniques que M. Inghelbrecht a réunies sous un titre unique *l'Automne* sont délicates. M. Inghelbrecht est un raffiné. Son orchestration, sauf en quelques rares passages où le brouillard de l'automne nous enveloppe un peu trop, est d'une poésie douce.

M. Leo Sachs, avec *Babil d'Oiseaux* et les *Cloches* abuse un peu des *leit-motivs*. Mais il faut cependant reconnaître qu'il les choisit à merveille.

Au même concert, le plaisir nous était réservé d'apprécier une fois de plus la voix prenante, et l'éclatante diction de Mme Mellot-Joubert.

Nous devons beaucoup à la grande artiste de nous avoir fait écouter sans trop de fatigue apparente *Et s'il revenait un jour !* de Deutsch de la Meurthe. Mais il faut avouer, par contre, que *la Nuit* du même auteur, est d'une inspiration profonde, pleine de poésie. Très gracieux aussi, le *Roseau* de Jacques Pillas. M. Blanquart est un flûtiste distingué ; et il nous a exposé bien comme il faut le motif un peu long qui doit évoquer en notre esprit l'image du roseau.

Une légère indisposition du maître Pugno, qui devait nous faire entendre un *Concertstuck* pour piano et orchestre, de sa composition, ainsi que les *Djinns* de C. Franck, nous a valu l'heureuse occasion d'apprécier la virtuosité de Mlle Paul

Stebel. Si cette jeune pianiste allemande nous a glacés par son exécution monotone de la *Sonate en si b* de Chopin, elle nous a émerveillés par la grâce et le mécanisme de son jeu, dans l'interprétation des *Etudes Symphoniques* de Sehumann.

MARGEON.



L'HISTOIRE DU QUATUOR A CORDES..

Signalons une très intéressante tentative due à M. Nestor Lejeune. C'est l'histoire d!une forme instrumentale, qui, jusqu'à présent, n'avait été l'objet d'aucune série de concerts pédagogiques, je veux parler du quatuor à corde. Avec l'aide de son quatuor notre collègue se propose d'étudier les diverses modalités revêtues par ce groupement instrumental dans les écoles allemande, russe, italienne et française. La série des auditions s'étendra sur 4 années, et commence, présentement, par les œuvres de l'école allemande. M. Lejeune va nous faire entendre des ouvrages, inconnus en France, de Buxtehude et de Johann-Frederich Fasch, que suivront des quatuors de Haydn, Haendel, Dittersdorf, Mozart et Beethoven. Les séances auront lieu, salle Mustel, 46, rue de Douai et promettent un véritable régal aux amateurs de musique ancienne, en même temps qu'elles fournissent un appoint important aux études musicologiques.

L L L.



BOSTON

Il est une ville en Amérique où la musique française est l'objet d'une active propagande. Grâce à l'énergie de Mme Alexandre-Marius, on entend à Boston autre chose que du Strauss ou du Meldelsshon.

Voici, par exemple, le programme d'un concert donné le 9 décembre dernier :

CHAUSSON. — *Le poème de l'amour et de la mer.*
PÉRILHOU. — *Nell ; l'Hermite ; Chanson à danser.*
CHOUSSON. — *Le Charme ; les Papillons.*
ALEXANDRE GEORGES. — *Chansons de Miarka.*
MASSENET. — *Les Mains ; Mousmé.*
G. FAURÉ. — *En sourdine.*
CHAMINADE. — *Chanson grise.*



MATINÉES DANBE.

Cette œuvre dont M. Jemain a entrepris la direction, soutient très vaillemment et très efficacement la cause de l'art populaire c'est-à-dire de l'art accessible à tous. Voici le programme de la séance du 19 février, où le chœur de notre collègue Henry Expert a fait merveille.

I. *Sérénade*, trio à cordes de Beethoven, MM. De Bruyne, Migard et Bedetti. — II. *Pièces en trio* pour clavecin, flûte et violoncelle, de Rameau, MM. L. Diémer, Ph. Gaubert et Bedetti. — III. *a*) *Air sérieux* de Couperin, *b*) Ariette de *Richard-cœur de-lion* de Grétry, Mlle M. Prégi. — IV. *Pièces* pour clavecin d'auteurs divers, M. L. Diémer. — V. *a*) *Ce moys de mai*, de Janequin, *b*) *Mignonne, allons voir*, de Costeley, *c*) *Las je n'irai plus jouer* de Costeley, *d*) *La Guerre : la bataille de Marignan* de Janequin. Chœurs *a capella*, par *Les Chanteurs de la Renaissance*. — VI. 2 *Pièces* pour flûte et piano de L. Diémer, MM. Ph. Gaubert et l'Auteur. — VII. 3 *Mélodies* de L. Diémer, Mlle M. Prégi. — VIII. *Menuet* pour violoncelle et piano de L. Diémer, M. Bedetti et l'auteur. — IX. *a*) *Sérénade*, *b*) *Valse de Concert* pour deux pianos de L. Diémer, M. L. Diémer et J. Batalla



MANECANTERIE DES PETITS CHANTEURS A LA CROIX DE BOIS

Sous ce titre un peu précieux se présente une œuvre nouvelle dont le caractère à la fois musical, social et religieux mérite d'être signalé. Le but de cette entreprise dévouée est exposé par ses fondateurs de la façon suivante dans les statuts qu'ils ont rédigés :

Article Premier

La Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois est une œuvre qui se propose :

1° de répandre le chant grégorien et la musique palestrinienne selon les principes du « Motu Proprio » de S. S. Pie X, au moyen d'une maî-

trise d'hommes et d'enfants de bonne volonté destinés à exécuter les chefs-d'œuvre de l'art sacré dans les chapelles et les églises qui feront appel à leur concours, spécialement dans les paroisses pauvres ;

2° de faire l'éducation morale et religieuse des enfants en prenant pour base de cette éducation l'art auquel on les initiera à la manécanterie.

Article 2.

La Manécanterie est dirigée par un Comité de 7 membres, dont 4 inamovibles : MM. P. Martin et Ch. Simon, fondateurs de l'œuvre, MM. J Rebufat et P. Berthier. Les trois autres membres sont choisis par les quatre membres inamovibles; ils sont nommés pour un an et sont rééligibles.

Au cas où l'un des membres inamovibles cesserait d'exercer ses fonctions, son successeur sera choisi par les trois membres inamovibles restants.

Le Comité élit dans son sein un secrétaire et un trésorier, élus pour un an et rééligibles.

Deux membres du Comité sont spécialement chargés d'organiser les promenades et les jeux.

Le Comité a pour mission essentielle de maintenir rigoureusement l'œuvre dans l'esprit où elle a été conçue et tel qu'il ressort de l'article 1er des présents statuts. Il a pleins pouvoirs à cet effet.

Il fait part de sa gestion aux membres actifs réunis en Assemblée générale une fois par an.

Article 3.

La Manécanterie, conçue dans une pensée de charité chrétienne et d'apostolat, est ouverte à tous les dévouements et toutes les bonnes volontés.

Elle comprend :

a) des membres actifs ;

b) des membres honoraires ;

c) des dames patronesses.

Article 4.

Les membres actifs sont ceux qui paient une cotisation minimum de 5 fr. par an, et qui prennent une part effective à l'œuvre de la Manécanterie.

Pour prendre une part effective à l'œuvre de la Manécanterie, il faut :

Ou bien assister au moins une fois par semaine aux répétitions d'hommes et prendre part aux répétitions générales ;

Ou bien prendre soin au moins une fois par semaine des enfants de la Manécanterie.

ARTICLE 5.

Les membres actifs devront avoir au moins 16 ans, être présentés par un membre déjà agréé, et acceptés par le Comité.

Tout membre actif, empêché de satisfaire à ses obligations, doit s'excuser personnellement auprès du Comité.

Tout membre actif qui ne s'excuserait pas d'absences trop fréquentes recevra un premier avertissement. S'il n'en tient pas compte, il pourra être invité par le Comité à se retirer.

ARTICLE 6.

A l'âge de 16 ans, les enfants qui auront fréquenté régulièrement la Manécanterie au titre de Petits Chanteurs pourront être agréés par le Comité comme membres actifs sans avoir de cotisation à payer. Il en est de même des enfants qui ont fait partie d'une autre maîtrise et qui demanderaient à collaborer à l'œuvre.

ARTICLE 7.

A la fin de chaque année, les membres actifs se réunissent en Assemblée générale. Ils reçoivent communication de la gestion du Comité et lui soumettent, s'il ya lieu, leurs observations. Celles-ci devront être discutées par le Comité.

ARTICLE 8.

Les membres honoraires paieront une cotisation minimum de 10 fr. par an.

Le Comité se réserve de nommer membres honoraires des personnes qui, en dehors de toute cotisation, auraient rendu un service signalé à la Manécanterie.

Les membres honoraires pourront racheter leurs cotisations par le versement d'une somme de 500 francs.

ARTICLE 9.

Parmi les Dames membres honoraires, celles qui prendront une part plus effective à l'œuvre de la Manécanterie, par exemple en s'occuppant du trousseau des enfants, de leurs promenades ou de leurs jeux, recevront le titre de Dames Patronesses.

ARTICLE 10

Tout membre qui serait en opposition avec le but de l'œuvre tel qu'il est défini par l'article 1er des présents statuts, pourra être invité par le Comité à se retirer.

ARTICLE 11.

Le répertoire est essentiellement composé de musique palestrinienne (maîtres primitifs) et de chant grégorien.

En outre, le Comité pourra faire exécuter des œuvres modernes dans le style palestrinien et des œuvres de J.-S. Bach.

ARTICLE 12.

L'instruction musicale et la direction du chœur sont exclusivement réservées aux membres du Comité. Le Comité se réserve, sur ce point, de déléguer ses pouvoirs.

ARTICLE 13.

L'œuvre s'occupera de placer, à leur sortie de l'école, les enfants qui auront régulièrement fréquenté la Manécanterie.

Comme on le voit, cette œuvre constitue une sorte de maîtrise errante et bénévole, inspirée des circonstances que subit actuellement la musique sacrée. Jusqu'ici cet apostolat musical a parfaitement rempli l'espoir de ses fondateurs.

Déjà trente et un enfants ont été réunis dans le local de la rue du Général Benet. Ils viennent tous les soirs, au nombre de 18 à 20, assister à la leçon. Deux fois par semaine il y a répétition d'hommes, et le jeudi répétition générale. Le répertoire à l'étude en ce moment comprend des pièces de Palestrina, Viadana, Vittoria, Lassus, Pierre de la Rue, Bach, et naturellement des chants grégoriens.

Une propagande de ce genre ne peut se développer que par la ferveur de ceux qui s'y donnent et par la sympathie qu'elle trouvera auprès des fidèles. Souhaitons la réussite à cette initiative de quelques hommes de bonne volonté, qui font, après tant d'autres, crédit à l'art et à l'Eglise.

J. E.



BUDAPEST.

L'Opéra-Royal vient de remporter un succès formidable avec *Eliane,* le drame lyrique en trois actes de M. Edmond

de Mihalovich, le directeur de l'Académie de Musique hongroise.

Si parmi les œuvres dramatiques du maître c'est la plus récemment représentée, elle n'attend pas moins son tour de représentation depuis vingt-quatre ans déjà. On doit attribuer ce retard principalement aux attaques, que les ultra-chauvins ont dirigées contre l'auteur à propos de son *Hagbart et Signe*. Ils lui reprochaient d'avoir choisi — quoiqu'il soit hongrois, — un livret, tiré des légendes scandinaves et d'avoir composé sa musique dans le style allemand. Et afin que les attaques soient plus meurtrières encore, ce fut surtout en sa qualité de directeur de l'Académie de Musique hongroise qu'on l'accabla.

M. de Mihalovich voulut alors victorieusement démontrer qu'il comprenait bien les devoirs qui lui incombaient en raison de sa situation officielle. Il consacra donc son deuxième opéra à la glorification de Toldi, le héros de l'immortel poème de Jean Arany, en évoquant les mœurs rudes mais chevaleresques du Moyen-âge, avec toutes ses pompes et ses magnificences. Il sut ne sacrifier aucun de ses principes dans cet ouvrage non plus, mais il construisit son drame lyrique sur des *leit-motiv* hongrois, et il fit prédominer dans sa partition l'élément magyar, fournissant ainsi un drame lyrique hongrois, dans le sens le plus élevé du mot. Et dans ces conditions l'auteur ne pouvait que reléguer au fond de son tiroire son *Eliane*, qu'il avait achevée cependant trois ans auparavant.

Après avoir rendu hommage au génie hongrois d'une façon aussi éclatante, et après avoir gardé le silence pendant vingt-et-un ans, c'est donc en toute sécurité que M. de Mihalovich a pu faire paraître sur la scène à présent la sentimentale et idéale Hélène de Tennyson, transformée en Eliane, autour de qui se déroule le drame lyrique en question. Rien ne prouve mieux la valeur intrinsèque de cette œuvre que l'aisance avec laquelle elle a supporté sa longue rélégation. Le temps ne l'entama nullement et, lui fut plutôt favorable. M. de Mihalovich avait tellement devancé le goût du public hongrois avec sa profondeur et sa conviction artistique, que les habitués de l'Opéra-Royal ne sont arrivés à la compréhension de ce que contient la partition d'*Eliane*, que maintenant. L'auteur est devenu un disciple de Wagner dès sa jeunesse, car il s'est

convaincu du progrès énorme que Wagner avait fait faire à la musique part sa manière de fouiller le caractère de ses personnages ; que Wagner était un réformateur qui ne pactise pas avec les exigences de la mode ; qu'il est véritablement un grand poète, absorbé par la poursuite de tout ce qui a de plus transcendant dans l'idéal et capable de parler directement à l'âme au moyen des accents troublants d'un orchestre merveilleusement nuancé. Et comme ce fut à M. de Mihalovich que le temps donna raison, comme c'est aujourd'hui au « wagnérisme » si longtemps ridiculisé que revient la prédominance dans toutes les littératures musicales, comme c'est dans l'unité artistique du style dramatique que les compositeurs français et italiens cherchent le but à atteindre, comme c'est par une psychologie, illustrée par la peinture orchestrale, que l'on vise à l'effet, — il est bien naturel que le niveau intellectuel des amateurs hongrois de musique se soit élevé à la hauteur de l'auteur d'*Eliane*, dans qui on n'honore plus seulement le poète procédant de Wagner, mais aussi, le caractère fort, intransigeant au point de vue de ses principes, inébranlablement attaché à ses convictions artistiques.

D'accord avec les Français et les Italiens, qui n'offrent en holocauste ni leur individualité nationale, ni le tempérament de leur race sur l'autel du drame lyrique réformé, M. de Mihalovich ne se dépouille pas de sa personnalité propre non plus par suite de son attachement aux idées réformatrices de Wagner. Il est à l'égard de ce chef d'école un partisan d'essence équipollente, et non pas un imitateur servile. Ce n'est pas seulement un bonheur ineffable que son âme assoiffée de beauté ressent dans les régions où l'essor du génie de Wagner emporte l'inspiration, mais elle y crée aussi en toute indépendance, elle y sait exprimer, ce qu'elle veut dire, avec ardeur et passion, dans des phrases pompeuses et éclatantes.

Herrig, l'auteur du livret, avait la main assez heureuse en transformant en action dramatique les idylles de Tennyson. Il en a réuni deux chapitres pour y introduire une catastrophe tragique à l'aide d'une collision dramatique. Il a fait de Lancelot un amant d'Eliane. Celle-ci meurt après avoir révélé l'intrigue coupable de la reine Ginevra avec son fiancé. Alors l'épouse adultère s'empoisonne et Lancelot se retire dans un monastère.

On voit donc que M. de Mihalovich eut là le champ libre pour la peinture saisissante de l'amour idéal, pure ou sensuel ; aussi se sert-il dans ce drame lyrique d'une palette, remplie de couleurs brillantes, pour rendre les sentiments opposés, tels que l'enivrement le plus élevé ou la douleur tragique la plus intense. S'il a été déjà de tout temps un maître dans l'orchestration, il infuse ici à l'instrumentation tant de vitalité et de chaleur que l'on écoute avec ravissement les péripéties de l'opéra et l'on s'abandonne tout enthousiasmé aux effets vibrants des impressions les plus entraînantes.

L'interprétation soigneusement préparée de l'œuvre en était digne sous tous les rapports. Le chant et la déclamation de Mmes Vasquez et Szamosy, de MM. Anthes et Takàcs étaient tout à fait au diapason avec les magnificences et la perfection de la mise en scène. Une part notable des succès de la soirée revenait à M. Etienne Kerner, le chef d'orchestre de l'Opéra-Royal, qui faisait interpréter la partition de M. de Mihalovich avec un zèle et dévouement incomparables. En raison des rappels innombrables, des fleurs offertes à profusion, on peut considérer la première d'*Eliane* comme le clou de la saison musicale de Budapest.

M. de Mihalovich ne rechercha jamais ni le succès, ni la popularité. Or il en est saturé aujourd'hui comme si le sors et le public tenaient à lui faire rattraper le temps perdu. Pour le fêter la « Société des Compositeurs » organisa entre autres un banquet en son honneur au « Casino de Lipot-Varos », où le « Tout Budapest » aristocratique, artistique et littéraire s'empressa de lui apporter ses hommages les plus sincères. Le comte Albert Apponyi, y prononça un discours, dans lequel il n'interpréta pas seulement avec sa merveilleuse éloquence les effusions d'une longue et idéale amitié, qui le lie à M. de Mihalovich, mais dans lequel il le salua aussi en sa qualité de ministre de l'Instruction Publique, d'initiateur illustre de tout mouvement intellectuel en Hongrie. C'était la consécration officielle des mérites du compositeur, que la Hongrie placera dorénavant parmi les plus rénommés de ses fils !

S. FÉORI.

CONSERVATOIRE.

Les 16 et 23 février derniers, la *Société des Concerts* inscrivait à son programme quatre premières auditions. Cette mention, accompagnant sur l'affiche les noms de Beethoven, de Bach, de Mendelsohn et de Liszt, ne manque pas d'une certaine saveur, surtout en raison de l'importance des œuvres mêmes qui ne sont pas, comme on pourrait le croire, des compositions de première jeunesse, devant une résurrection éphémère à la gloire du nom de leurs auteurs. Bien que rarement exécutées, trois de ces partitions, à des titres divers, méritaient pleinement le choix qu'en fit M. Marty en nous les faisant entendre aux derniers concerts de la Société.

L'ouverture de *Léonore n° 2*, en dehors de sa valeur musicale propre, offre, poui l'auditeur averti, un intérêt en quelque sorte subjectif. Moins d'une année après l'avoir composée, Beethoven s'inspirait de sa vision primitive, la transformait entièrement et portait à un degré de beauté considérablement plus élevé son œuvre première, qui, sous cette nouvelle forme, prit le nom d'ouverture de *Léonore n°* 3.

En dépit des modifications profondes apportées à la version primitive, la dernière en date n'est en réalité qu'une mise en valeur et une mise au point plus parfaites de la même pensée, traduite en la même langue. La matière musicale est la même et se retrouve toute entière, avec ses éléments propres, dans l'une et l'autre des deux ouvertures. Mais la richesse des développements, l'harmonie plus heureuse des proportions, en même temps qu'une plus grande unité de sentiment et de forme, assurent à la dernière un coefficient de beauté et de puissance émotive auquel l'autre n'atteint pas. Aussi, l'ouverture n° 2 demeure-t-elle surtout un admirable document d'investigation, auprès des lettrés de l'art musical, pour pénétrer fort avant dans l'atmosphère où s'agitait la pensée de Beethoven. Par l'audition et par l'analyse comparatives des deux versions, nous pouvons suivre, presque pas à pas, les mouvements intérieurs de l'âme du grand artiste et, mettant à nu le processus de son art, découvrir jusqu'au sens intime de son expression. Œuvre d'un haut enseignement, l'ouverture n° 2 échappe dans son sens véritable aux oreilles de la foule, mais ni plus ni moins, sans doute, que toute autre, et n'y a-t-il pas

en elle, encore assez de génie, pour que nous ayons droit à l'entendre.

Après avoir attendu longtemps, auprès de la postérité, la gloire qu'il connut de son vivant, Rameau, après tant d'autres grands musiciens, après Bach, après Gluck, passionne à son tour l'opinion des gens du monde, tandis que son œuvre se révèle à l'admiration des artistes.

Je ne parlerai que très brièvement des importants fragments de *Platée* qu'exécutait la Société des Concerts. La transposition d'une œuvre d'art dans un cadre étranger à celui où elle est conçue, altère, et le plus souvent dans sa nature essentielle, le caractère particulier de sa beauté. J'entends par là que la part, qui, en cette dernière, émane plus directement de la *vision* de l'artiste que de la valeur objective de son mode d'expression, ne se manifeste plus avec une intensité à beaucoup près égale. Au concert, Rameau se révèle incontestablement grand musicien par l'invention, par l'expression et par la qualité de sa musique ; ce n'est cependant qu'au théâtre que le génie du véritable artiste dramatique peut intégtalement se manifester, car il est, dans une certaine mesure, distinct de celui du musicien.

Mlle Cesbron a chanté avec art la scène de la Folie.

Les dimensions et les qualités acoustiques de la salle du Conservatoire conviennent particulièrement à cette artiste, dont la voix ne demeure en heureux équilibre avec les chœurs et l'orchestre que par le prestige d'un timbre merveilleux et rare.

Œuvre extravagante et disparate, le concerto de Liszt, qu'il conviendrait, à plus juste titre, d'appeler fantaisie par piano et orchestre, est un mélange des qualités et des défauts extrêmes d'un artiste dont l'art est souvent sans mesure. M. Arthur de Greef, dont le jeu dur et martelé manque d'expression, a donné de ce concerto une exécution confuse par l'emploi inconsidéré de la pédale forte, emploi dont notre sentiment harmonique eut plus d'une fois à souffrir.

Moins célèbre que la Suite en *ré* qui renferme le fameux aria, celle que M. Marty nous donnait en première audition ne donne pas lieu à des remarques très particulières. Cette œuvre est conçue et réalisée suivant la manière et l'esprit habituels de Bach. Je signalerai seulement de merveilleux

divertissements pour trois hautbois et deux bassons dont la sonorité imprévue est pleine de charme. Le premier morceau de cette Suite n'est pas sans faire songer quelque peu au grand épisode en ré majeur qui précède la conclusion de la IXe Symphonie.

Le concert se terminait par un psaume de Mendelsohn qui ne nous a pas semblé être une des meilleures productions de ce grand musicien, aujourd'hui fort méprisé, de ceux surtout qui lui doivent le plus.

EDM. MAURAT.

Le dimanche précédent, le *Quatuor Capet* faisait entendre à ses auditeurs les septième et quinzième quatuors de Beethoven. Je ne connais pas de concert d'où se dégage, avec plus d'intensité, un plus pur et un plus parfait sentiment de l'art. Je suis heureux de pouvoir le dire, fut-ce aussi brièvement, en raison des jouissances artistiques dont nous sommes redevables à M. Capet et à ses partenaires.

E. M.



QUATUOR PARENT

En s'attachant aux œuvres de la jeune école franckiste et d'indyste, M. Parent n'a pas entendu ne produire que des chefs-d'œuvre. L'incertitude, le manque de direction esthétique dont témoignent la plupart des compositions jouées à ces quatre séances de Musique moderne, données à la Schola, ne nous empêche pas d'y voir de solides qualités d'invention et même une poésie que la valeur individuelle impose aux désharmonies courantes de l'époque.

Collectivement, et en remontant au musicien réputé que fut Ernest Chausson, les membres très divers de cette famille intellectuelle étonnent par leur insouciance d'un style, comme par le choix très arbitraire des éléments groupés et développés dans une même œuvre. En de nombreux cas, il est impossible de suivre un discours où tant de sujets et de motifs se mêlent, se choquent, se contredisent ou s'excluent. J'ai dit maintes fois ma pensée touchant cette cohérence intime, ce « lien

moral » des idées qu'une discipline formelle ne saurait, en aucun cas, suppléer.

Or, l'absence d'une telle unité fondamentale, lacune du sentiment, a pour habituelle conséquence celle de l'unité du style, lacune de l'esprit; et peu importent, alors, les remplissages formels du raisonnement. Où il n'y a pas d'unité de caractère, unité intellectuelle et morale, il n'y a rien, que les échappées folles de l'imagination ou la plus vide des scolastiques. Je ne parle pas du défi à la grammaire qu'une mauvaise rhétorique croit pouvoir oser aujourd'hui, au nom de l'évolution. Ces fautes sont parfois dans l'inexpérience.

Je considère seulement l'esthétique d'une école imposante, qui a su enrayer l'anarchie ambiante et je la vois enlizée dans ses formules qui paraissent être l'ordre dans le désordre, puisque les syllogismes ne rallient ni la pensée ni le sentiment. Ceux-ci manquent d'un point fixe, d'un centre d'inspiration ; il en résulte ces plans différents du style. Impersonnel, décoratif, théâtral, impressionniste se montre tour à tour, dans une même œuvre, le musicien, qui n'opte pour rien, ne sait ce qu'il veut ni où il va, impuissant dans sa logique, négative, sauf à remplir un cadre déterminé d'avance, des plus disparates expressions.

La langue elle-même est hétérogène. Le suranné voisine avec le bizarre, les locutions classiques font place aux néologismes sans autre raison que le caprice, et, encore une fois, le sentiment et la pensée ne trouvent pas dans la production d'ensemble de cette école, sans axe esthétique, le repos d'une idée claire, développée selon sa norme, et contenue dans les limites de sa naturelle harmonie.

Ceci dit, reconnaissons à Ernest Chausson, lyrique désordonné mais touchant, de la couleur, une grande invention rythmique, un talent d'improvisation plus qu'intéressants ; à M. Guy Ropartz (*Quatuor à cordes* en *sol*) une rhétorique sérieuse, un style tendu mais symphonique, assez d'impersonnalité, une volonté tenace et beaucoup de froideur ; à Guillaume Lekeu, mort si jeune, un grand sentiment, un lyrisme parfois puéril, plus souvent noble et pathétique comme celui de son maître César Franck, une sincérité entière et un talent déjà sérieux dans son *Quatuor* inachevé où sont toutes les promesses d'un authentique musicien ; à M. Albert Roussel

une délicatesse et un charme très poétiques que j'ai cru trouver dans les rythmes imprévus de son *Trio* ; à M. P. de Wailly l'assez bon début d'une *Sonate* débile et fatigante, que surpasse, très peu, sans richesse d'idées, le *Trio* de M. Coindreau au final berliozien (*La Fuite en Egypte*).

Des « impressionnistes » j'apprécie l'*Ibêria* de M. Albeniz, œuvre très caractérisée, aux couleurs franches et vives, jouée en perfection par Mlle Blanche Selva, et l'atmosphère *languedocienne* de M. Déodat de Séverac, plus recherchée, plus indéfinie aussi, mais réalisée par les moyens d'une poésie personnelle où se jouent des rythmes nuancés et expressifs, toujours évocateurs, et capables de concilier le rêve à l'imagination. M. de Séverac est un poète, ce qui ne l'empêche pas d'être un musicien.

En Languedoc a trouvé en Mlle Dron, collaboratrice habituelle du Quatuor, une traductrice adroite. Mme Georges Couteaux, interprète éprouvée de l'admirable *Chanson perpétuelle* d'E. Chausson s'est fait applaudir, comme M. Monys, intelligent dans les *Chansons de Troubadours* de M. de Castéra, une mélodie signée Ch. Bordes et *Chanson du* XVe *siècle* de Vincent d'Indy. ALBERT TROTROT.



CONCERTS ENGEL-BATHORI.

Le mois de février fut doux aux debussystes qui attendaient depuis longtemps des jours meilleurs. Encore frémissants des tumultes épiques qui saluèrent les splendeurs sereines de la *Mer*, on les a conviés coup sur coup à quelques fêtes délicates. La plus belle fut sans doute ce concert du Cercle Musical qui vit surgir sous les doigts magiques de Ricardo Viñès les trois *Images* merveilleuses. Mais pour être moins solennelles, d'autres fêtes ne furent pas indignes du dieu. Ce fut d'abord M. Messager, qui, se souvenant des plus beaux jours de son histoire, nous donna une admirable interprétation du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Puis, trois fois de suite en deux semaines, les rythmes ardents du *Quatuor* emplirent des foules extasiées de leur langueur frémissante et farouche. Enfin le Concert consacré aux œuvres de Debussy par M. Engel et

Mme Bathori déchaîna de tels enthousiasmes qu'il a fallu le redonner. Et l'on y revint avec d'autant plus d'empressement que, grâce à quelques heureuses modifications dans le programme, ce deuxième Concert était encore plus beau, s'il est possible, que le premier.

On pouvait craindre, vu le nombre imposant des mélodies (25) chantées à chaque concert, que l'ensemble en souffrît un peu, et que quelques-unes en souffrissent beaucoup. Heureusement il n'en fut rien, et la vaillance des deux interprètes, soutenue par un noble souci de l'expression sincère et pure, triompha sans trop de peine de cette inquiétante difficulté. Et cependant, à dire vrai, une telle musique n'est point faite pour être ainsi prodiguée. Non que je veuille insinuer par là, comme d'autres n'y manqueraient pas, que l'oreille s'en lasse vite. C'est même, précisément, tout le contraire que je veux dire, car à voir, avec tant de rapidité, défiler de si rares merveilles, à éprouver, en si peu de temps, un plaisir si vif, on se sent malheureux comme un pauvre qui deviendrait trop vite riche, et on regrette de ne pouvoir s'attarder, dans la douceur d'un total abandon, à savourer des joies si pures. Mais enfin, Dieu me garde de reprocher aux deux excellents artistes une générosité si honorable, et dont, après tout, j'ai été le premier à me réjouir. Car si M. Engel n'a plus tout à fait la fraîcheur de voix qu'on lui souhaiterait pour chanter telles mélodies, il a du moins un sentiment assez heureux de l'allure et de l'accent qu'il convient de leur donner. Quant à Mme Bathori, qui joint à d'autres qualités le rare mérite de s'accompagner elle-même, et non sans grâce, elle a chanté avec une simplicité tour à tour charmante et émouvante les *Fêtes Galantes* et les *Chansons de Bilitis*, que je me garderai de diminuer d'épithètes. J'aurais moins de scrupules à en chercher quelques-unes pour les mélodies jadis composées par Claude Debussy sur des poèmes de Baudelaire. Sans doute on y peut trouver le charme trouble ou l'émotion froide et sèche qui conviennent à ces hautains poèmes. Mais ce qu'elles laissent après elles, ce n'est pas cette ombre douce, cette extase langoureuse ou ce silence profond qui frissonne dans l'âme une fois pour toutes après *En Sourdine*, la *Chevelure*, ou le *Faune*, ou le *Colloque Sentimental*. Mais peut-être est-ce moins la faute du musicien que du poète, Baudelaire étant de ceux auxquels

on pense quelquefois, et Verlaine celui qu'on entend à jamais.

Dans un concert consacré à Debussy, la fête n'eût pas été complète sans M. Ricardo Viñès. Personne n'a plus une dévote façon de pencher vers l'ivoire une tête adorante, de humer d'un nez voluptueux les suaves harmonies qu'il suscite ou d'accompagner d'un sourire secret la course éperdue des doigts prestes. Et rien n'égala le plaisir que nous eûmes à le voir suivre des yeux dans quelque étrange pays la souple danse fleurie des *Reflets dans l'Eau,* ou les folles rondes de l'*Isle Joyeuse,* sinon la joie qu'il nous donna en évoquant les nuits brûlantes de Grenade et le rire exalté des jardins sous la Pluie.

P. S. — Quelques jours plus tard, Mme Camille Fourrier donnait à la Salle des Agriculteurs un Concert Gabriel Dupont-Claude Debussy. Voisinage singulier, dont les *Poèmes d'automne* de M. Dupont n'ont pas manqué de souffrir beaucoup, encore qu'ils ne soient pas tous absolument sans mérite. Car il y a un mérite certain à lâcher l'Italie dès qu'on a découvert les symbolistes en descendant du train à la gare d'Orsay. Mais combien M. Dupont fut heureusement inspiré en qualifiant *d'Heures dolentes* cette longue série de pièces pour piano qu'il a, paraît-il, rapportées d'une terrible maladie. Rien ne saurait mieux, en effet, donner l'idée des angoisses de toute sorte et des douleurs particulièrement épuisantes qu'il a dû subir et qu'il a si libéralement répandues ensuite sur nos fronts résignés. Trois mélodies de Debussy, bien connues pourtant et déjà anciennes, sont venues fort à propos nous consoler de tant de tristesses. Et nous eûmes encore pour finir, évoquées par les doigts agiles de Mlle Renée Lénars, des visions de belles prêtresses déroulant les voiles sacrés.

P. Guinle.



FONDATION BACH.

Le concert du 29 février était consacré au concerto pour trois et quatre violons, représenté par trois œuvres italiennes intéressantes toutes trois, de Leonardo, Leo et Vivaldi ; une seule était accompagnée par de la basse d'archets qui me paraît partout nécessaire : le piano ne suffit pas à soutenir un pareil ensemble, et, malgré toute l'habileté de M. Jemain,

l'harmonie ne pouvait manquer de sembler creuse ; au contraire le concerto en *si* mineur de Vivaldi sonnait avec ampleur, grâce à l'orchestre à cordes, fort bien dirigé par M. Tiersot, et où le clavecin, sous les doigts de Mme Laloy-Babaian, allumait de vives lueurs. Mme Jane Arger a chanté avec un art exquis et le sentiment le plus délicat un bel air de Cavalli, empreint de mélancolie sensuelle, et une pastorale de François Couperin (de Crouilly), noble et pure. Enfin une des Suites d'orchestre publiées par M. J. Écorcheville a beaucoup plu, grâce à ses rythmes alertes, et à l'assaisonnement du hautbois (M. Gaudard) et du clavecin. Nous devons à M. Ch. Bouvet quelques joies artistiques de plus.

L. L.



SOCIÉTÉ DE LA MUSIQUE NOUVELLE.

Des œuvres que la Société de Musique Nouvelle a données le 24 février à la Petite Salle Érard, nous avons retenu une Sonate pour violoncelle et piano de M. de Montrichard, longue, laborieuse et touffue, mais bien écrite et ne manquant pas de puissance et d'originalité, puis quatre lieder et quatre pièces pour piano de M. Leo Sachs. Les mélodies, que Mlle Hélène Luquiens a chantés d'une voix chaude et bien posée, sont d'un contour précis, mais nullement vulgaire, l'accompagnement en est délicat avec de jolies harmonies. Elles sont simplement distinguées et expressives, sans afféterie. Des pièces de piano, les deux Études surtout nous ont intéressé par les mêmes qualités.

On a entendu aussi un Cantabile et une Barcarolle pour violon de M. Hérard, pages très honorables. Une Sonate de violon de M. Ganaye fut, avec raison, moins applaudie.

F. G.

CONCERTS SECHIARI

Les deux concerts du mois ont eu quelques mésaventures. Au premier, Mme Raunay a été remplacée par Mme Minnie

Tracey, sans profit pour l'auditoire. Au second, un nouveau Concerto pour piano, orchestre et chœurs, de M. Busoni a fait place à la Symphonie Héroïque qui, elle, n'en était pas à sa première audition.

Le Symphonie de Chausson conserve tout son intérêt. C'est une belle page, bien écrite, qu'on devrait jouer moins rarement. M. Sechiari a payé de sa personne en jouant une pièce de Svendsen. On a beaucoup applaudi deux petites œuvres de Tchaïkovski et de Drigo, sans aucune originalité, puis des Esquisses Caucasiennes de M. Ippotitow Iwanow, très amusantes de sonorités. Voilà, avec les variations symphoniques de Boellmann, jouées par le violoncelliste Bazelaire, à peu près tout le Concert du 6 février.

Le 20, le programme gravitait autour du nom de M. Busoni, qui est certainement un des héros actuels du piano. L'artiste a joué avec un peu trop de virtuosité un Concerto de Mozart, une Polonaise et un nocturne de Chopin, mais il n'en a été que plus applaudi. C'est d'une admirable technique, d'un fini absolu dans les détails, mais on voudrait plus de style, plus de subordination à la pensée des auteurs.

La Société Chorale *Les Enfants de Lutèce*, a chanté une Rhapsodie pour contralto (Mme Doria), chœur d'hommes et orchestre, de Brahms, qui n'avait pas encore été entendue à Paris, puis deux jolies petites pièces de Saint-Saëns et de Rameau. L'œuvre de Brahms est écrite dans une note assez terne et triste qui rappelle le Requiem Allemand. La Chorale est en somme fort estimable : de l'ensemble et des nuances justes, les voix graves très bonnes, les ténors manquant un peu d'études vocales et par suite de justesse dans le registre élevé. En un mot, quelques critiques à côté des sincères éloges.

F. G.

SALLE ÉRARD.

En cette saison de pléthore musicale, on nous excusera de ne mentionner que quelques Concerts donnés ce mois-ci à la Salle Erard. Ce sont ceux auxquels il nous a été possible d'assister. D'abord M. Marcian Thalberg, qui, comme le veut son nom, a un beau talent de pianiste, tout proche des Sauer,

Busoni, d'Albert, etc. Il a joué trop sèchement les *Bagatelles de Beethoven* — pour lesquelles un jeu d'enfant suffit — et la *Fantaisie de Schubert*. Liszt est plutôt son domaine. Il montra de la puissance, du style et une belle sonorité dans quatre pièces de haute virtuosité.

Mme Protopopova a une voix agréable et bien posée. Elle a chanté des mélodies de Fauré, de Chausson, de H. Duparc et de Henri Defosse, avec un sentiment très juste.

Notons enfin les deux Concerts de MM. Nestor Lejeune (violon) et Lazare Levy (piano) que nous connaissons et apprécions, séances de Sonates, (de Corelli à Brahms et Lekeu). Exécution précise et intelligente. Nous retrouverons M. Lejeune et son quatuor à la Salle Mustel dans sa série d'auditions d'histoire du quatuor à cordes.

F. G.



SCHOLA CANTORUM

Le *Schola* a passé l'eau et donné un concert salle Gaveau. C'est là un événement qui marquera dans l'histoire de cette institution. Où sont les temps où la rue François-Miron abritait les premiers enthousiasmes de cet excellent Charles Bordes ! On ne prévoyait guère alors que cette psallette naissante grandirait jusqu'à prendre place un jour aux côtés de nos grands orchestres parisiens. Il a fallu douze ans de tenacité, d'audace souvent un peu folle, et de propagande soutenue pour amener ainsi la Schola dans le plein jour de notre plus belle salle de concert. Ne perdons pas de vue les étapes de cet évolution, qui honore Paris et nos maîtres.

Avouons aussi que le courage n'a pas manqué cette fois, aux organisateurs de l'audition d'Euryanthe. Tout ce que l'opéra-troubadour pouvait accumuler d'extravagances pour se discréditer lui-même, s'est trouvé réuni dans la cervelle de cette malheureuse Helmine von Chézy. Il règne dans cette affabulation un grotesque persistant, que toute l'inspiration de Weber a bien de la peine à poétiser. Un flot de musique qui cherche à se faire jour au milieu d'un paysage truqué, un essort de lyrisme parmi les perspectives d'une convention défraîchie offrent bien un spectacle affligeant. Nous assistons

ici à l'agonie d'un genre. Mais comme aussitôt nous sentons l'annonce et la promesse d'un art nouveau, nous écoutons et nous nous laissons toucher. Pour ceux qui se plaisent à l'histoire, l'intérêt d'une œuvre comme celle-ci réside précisément dans les sentiment de cette perpétuelle contradiction entre ce qui se passe sur les planches et ce qui se joue dans l'orchestre. Aujourd'hui nous savons comment le conflit devait se résoudre, parce que nous avons Wagner derrière nous. Et en effet, nous sentons à tout instant dans la musique de Weber l'appel vers un langage de libre expression, qui sera celui de Tristan. Il y a là un exemple qui devrait faire réfléchir les critiques présomptueux qui, encore de nos jours, sortent de la Walkyrie en s'écriant avec bruit : « Moi, je veux du théâtre, je suis un homme de théâtre. Je ne comprends pas qu'on ne me donne pas du théâtre ! » Qu'ils écoutent Euryanthe. Ils verront jusqu'où peut aller le théâtre lorsqu'il s'abaisse au bon plaisir du spectateur nigaud, qui fait nombre, et lorsqu'il méprise l'esprit de la musique.

Bonne interprétation. De l'entrain, une déclamation soutenue, de la conviction, comme toujours à la Schola. Et comme toujours aussi dans ce succès, une part d'estime. Pourquoi ? La Schola peut nous donner la perfection. A la salle Gaveau il ne doit plus rien rester des exercices d'élèves.

J. E.



A LA SORBONNE.

Dimanche 23 février, a eu lieu à l'église de la Sorbonne l'audition du Requiem de G. Fauré, la jolie cantate de J.-S. Bach *Tout d'après la volonté de Dieu* (collection du comte de Chambrun) et le célèbre Magnificat de J. S. Bach, sous la direction de Paul de Saunières. Les soli étaient chantés par Mmes Éléonore Blanc dont le beau style fait si bien valoir les oratorios, Judith Lassalle. P.-A. de Saunières, E. Maucla et Georges Mary.

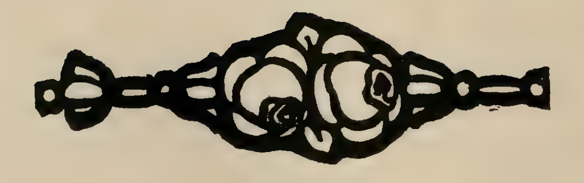
L'*In Paradisum* du *Requiem* et le chœur de J. Bach, *Omnès, omnès* furent particulièrement goûté du public d'habitués qui suit avec beaucoup d'intérêt les concerts de la

Sorbonne. A la demande générale une seconde audition du Messie de Haëndel sera donnée le dimanche 22 Mars avec le concours de Mmes Jenny Passama de l'Opéra, Éléonore Blanc, de MM. Plamondon et L. Rigaux de l'Opéra.

ODÉON.

Ramuntcho de Pierre Loti est tout en pittoresque et la mise à la scène pouvait lui enlever une partie de son charme. M. Gabriel Pierné l'a compris et s'est plu à entourer l'action d'une atmosphère musicale qui restitue à l'œuvre son équilibre. Ainsi compris le rôle de la musique de scène devient tout à fait intéressant celle-ci se substitue à l'imagination littéraire, et dans bien des cas cet appel direct à la sensibilité réalise parfaitement ce que l'évocation poétique ne pouvait qu'indiquer. M. Pierné a écrit sur *Ramuntcho* une partition de nuances délicates, et finement orchestrée. La distinction et l'aisance donnent à cette œuvre un charme tout particulier.

J. E.





COURRIER DE BRUXELLES

CONCERTS POPULAIRES

A son premier concert, M. S. Dupuis, toujours favorable à la musique moderne, exécuta la « *Symphonia domestica* » de *R. Strauss* et en première audition les *Intermezzi Goldoniani* pour instruments à cordes de M. *Enrico Bossi*. Cet inconnu n'est pas un débutant, car l'œuvre entendue porte le N° 127, et si, de fait, l'expérience de l'auteur apparaît pleinement, d'aussi discrètes productions ne sauraient lui conquérir la grande notoriété. Ces Intermezzi forment une suite à la façon de Bach, de danses et de fantaisies descriptives, d'où ne surgissent aucuns liens bien étroits avec l'œuvre du Molière italien. Les parties successives : Preludio et Minuetto, Gagliarda, Copricioso, Minuetto et Musetta, Serenatina, Burlesca (pastiche de la Badinerie de la Suite en *si* mineur) affectent un tour aimable, plus souriant que joyeusement animé ; la vie n'y déborde point, c'est là ouvrage distingué de professeur disert, avivé d'une teinte de modernisme à la fois contenu et fringant, telle qu'on la voit surgir dans l'art transalpin, longtemps somnolent (chez Segantini par exemple, en peinture).

En face de l'expansion menue d'une individualité latine, la grandiloquence et la splendeur extérieure du verbe germanique d'un Richard Strauss contrastent violemment. Dans

la Symphonia Domestica, le génie constructif du compositeur paraît s'être arrêté à une forme symphonique définitive et, chose curieuse, elle se rapproche plutôt des œuvres premières comme le Don Juan, que des poèmes de la période philosophique : la Vie d'un Héros et Mort et Transfiguration. La pensée musicale se concrétise de plus en plus, dans la Domestica, puis dans Salomé ; la magnificence de l'expression, jadis recherchée et parfois nuageuse, se drape aujourd'hui avec une assurance et une richesse magistrales ; mais elle cache à l'esprit ébloui un effort moins opiniâtre vers des conceptions profondes, un choix des motifs quelque peu lâché. Après avoir voulu imprimer un esprit très moderne au poème symphonique, R. Strauss se contente maintenant d'obtenir la fascination qu'il sait exercer, en appliquant son art prestigieux de décorateur à une matière moins précieuse.

M. S. Dupuis dont la création de Salomé passe pour un des plus beaux titres de gloire, s'assimile très heureusement les partitions de Strauss ; l'exécution de la Domestica en est une nouvelle preuve.

Aux lieu et place de Mme Litvinne, indisposée, Mme Kutscherra la remplaça avec plus de bonne volonté que d'équivalence dans le finale du Crépuscule des Dieux et la mort d'Ysolde.

Seuls avec le Conservatoire, les Concerts Populaires possèdent les éléments nécessaires à l'audition d'une œuvre pour soli, chœurs et orchestre ; après le Faust de Schumann l'an dernier, nous avons eu cette année le Paradis et la Péri : exécution instrumentale et chorale très soignée ; soli inégaux : Mlle Croiza, toujours belle et dramatique, M. Lafitte aux récitatifs indécis, la courageuse Mlle Symiane, légèrement inférieure à sa tâche.



Concert Isaye.

La saison débuta par un hommage funéraire à la mémoire d'*Edvard Grieg*. Des morceaux choisis à cette intention, la première suite sur Peer Gynt est la plus populaire des créa-

tions de celui que l'avenir qualifiera petit-maître, à l'égal des peintres charmants de l'école hollandaise et de notre XVIII[e] siècle ; le Concerto en *la* mineur mérite aussi la faveur dont il jouit ; l'ouverture « En Automne » parut bien fade et peu représentative de Grieg.

La joliesse douce, le pittoresque séduisant de ce tempérament folkloriste s'opposaient vigoureusement au classicisme rigide du Concerto en *ré* mineur pour piano de Bach, à la distinction enjouée de l'ouverture d'Anacréon de Chérubini.

Mais que dire de la *Symphonie en mi majeur* de *M. Em. Moor*, jouée pour la première fois à Bruxelles. Six autres symphonies sont déjà sorties de la plume de ce compositeur et cependant, on chercherait en vain dans celle-ci trace de formule, comment préciser la source d'une inspiration qui se plaît à vagabonder et ne glisse à l'oreille obstinément attentive une apparence de continuité que pour brusquement retomber dans le néant.

Certaines caractéristiques se laissent discerner à la longue : la prétention à la richesse des idées, qui permet de les effleurer toutes sans insister sur aucune, l'amour du pathos et, dans l'orchestration, la recherche de l'éclat et des oppositions heurtées. Il semblerait parfois qu'une volonté hostile paralyse tout élan spontané ; dans ce buisson épineux, apparaissent en effet quelques églantines, de couleurs violentes et d'attirance étrange.

Le 3[e] Concert Ysaye devait d'ailleurs confirmer l'effet produit par cette audition, M. Pablo Casals et sa jeune femme, Mme Guillermina Casals-Suggia, exécutèrent un *Concerto pour deux violoncelles*, du même auteur. On y retrouve les défauts déjà signalés ; mais ce genre d'ouvrage exige peut-être d'après M. Moor une extériorité plus saisissable qu'une symphonie. Ici la verve, la variété et l'habileté de l'écriture viennent palier en partie la rudesse et l'enflure de la conception. L'intermezzo, notamment, possède une allure satanique d'un effet assez neuf et l'Adagio, une sensibilité dont l'auteur n'est point coutumier. L'admirable interprétation des solistes valut à ce Concerto un accueil des plus flatteurs.

Au 2[e] Concert voisinaient deux œuvres non encore entendues à Bruxelles, l'une d'un jeune compositeur belge, *M. Albert Dupuis*, l'autre du chef officiel de l'école russe, Alexandre

Glazounow. La première, *Mark et Béatrice,* négligemment dénommée épisode symphonique, laisse une impression très adéquate à cette appellation même. La donnée en est empruntée au drame « le Sanglier des Ardennes » ; l'auteur jugea que cette référence suffisait à l'intelligence de son adaptation ; du reste à bon droit, car il ne s'encombre point de pensers recherchés ou de symboles ténébreux. L'inspiration facile, les détails descriptifs colorés avec mesure, la clarté du métier comme l'ardeur assagie, l'absence d'imprévu sont d'un tempérament réellement doué, mais bien lymphatique.

La 8e *Symphonie* (en *mi* bémol) *de Glazounow* accentue l'évolution regrettable du maître vers une formule d'art de moins en moins personnelle. Sa thématisation, autrefois raffinée et d'essence populaire, est devenue l'imitatrice bénévole de celle de Brahms. Le compositeur paraît envisager, la science des développements comme le critérium d'une œuvre forte ; il fait preuve sur ce point d'aisance et de virtuosité ; les harmonies séduisantes, restes d'une palette naguère plus chatoyante, ne sont pas rares ; mais il règne, au cours de ce long travail, un laisser-aller dans l'abondance, un défaut de rigueur dans le choix des modulations, du plus fâcheux exemple.

L'homogénéité du programme de cette séance se complétait par l'ouverture des Barbares de Saint Saëns, d'inspiration bien terne et la voix d'ample volume, la diction solide et sans flamme de Mme Hensel-Schweitzer, cantatrice de Francfort, dans l'air de Fidelio et 3 Poèmes de Wagner.

Outre le Concerto de Moor pour deux violoncelles, le 3e Concert comportait la première audition du poème de *Vincent d'Indy, Souvenirs,* récemment produit à Paris : c'est une occasion de faire ressortir à nouveau la belle vaillance de M. Ysaye et la reconnaissance que lui doivent les compositeurs pour la persévérance avec laquelle il inscrit sur ses programmes cette saison 50 % d'œuvres inédites. En ce qui touche le poème du maître français, il y a lieu de regretter que l'interprétation en ait quelque peu trahi les intentions ; dans l'épanouissement de l'unique thème fondamental rappelant une chère disparue, dans la multiplicité de ses aspects, aussi agités que la vie même, il fallait se garder de sacrifier l'impression d'ensemble au rendu des détails, car ceux-ci n'ont de sens

que par leur dépendance étroite. Mais les sentiments de joie et de douleur se dégagent avec une telle acuité, une sincérité si prenante qu'ils s'imposent et émeuvent néanmoins.

Schubert et Wagner encadraient les maîtres contemporains : du premier, la Symphonie inachevée figure au répertoire courant des grands orchestres ; du deuxième, quatre ouvertures inédites (*Roi Enzio, Polonia, Christophe Colomb et Rule Britannia*) fournissent un échantillon de l'irrespectueuse curiosité qui pousse à l'exhumation de pages reniées par leurs auteurs ; il serait ridicule d'insister sur le peu de valeur de compositions qui étaient condamnées à un oubli sans réveil.

Il y a lieu de signaler la formation d'un quatuor piano et archets (Bosquet, Chaumont, Van Hout et Jacob) qui joint à la grande valeur de ses membres une prédilection marquée pour les productions de l'art contemporain, françaises en particulier (Quatuors de d'Indy, Chausson, Fauré).

P. E. GOUGE.





BIBLIOGRAPHIE

Grétry, par Henri de Curzon. Paris, Laurens, s. d., in-8 (Collection : Les Musiciens Célèbres).

C'est une chose très ridicule que d'entretenir les lecteurs de ses propres ouvrages, lorsqu'on a pour dessein comme pour devoir immédiat de lui parler de ceux d'autrui. Si, à propos du charmant volume que M. de Curzon fait paraître sur Grétry, nous osons cependant évoquer le souvenir d'un livre écrit il y a vingt-quatre ans, c'est que ce souvenir, — qui ne nous rajeunit pas, — nous donne un droit personnel à nous intéresser de nouveau à un sujet jadis étudié. Les termes dans lesquels notre excellent confrère a bien voulu citer notre ancien travail dépassent d'ailleurs de trop loin la mesure de courtoisie, pour que, sans fausse humilité, nous ne soyions pas désireux d'y apporter un correctif. Il n'y a presque jamais, en histoire, de livres « définitifs ». Depuis ce quart de siècle écoulé entre notre volume et celui de M. de Curzon, l'érudition musicale a fait en tous sens des acquisitions telles, que bien peu de ses grands domaines, ou de ses petits jardins, ne se sont pas trouvés accrus, ou améliorés, ou totalement replantés. Pas un seul des trente-sept tomes actuellement publiés dans la grande édition belge des œuvres complètes de Grétry n'existait « de notre temps », et quantité de documents historiques ou musicaux, et d'études relatives au même maître ou à la même époque, n'avaient pas encore paru, pour confirmer ou réformer ce que l'on savait de sa vie, de son milieu, et de son œuvre.

Bien entendu, les limites imposées à M. de Curzon par le cadre d'une « collection » ne lui permettaient pas d'entrer dans

le méticuleux labeur de révision, de confrontation et d'enrichissement des sources, qui eût rendu à son tour, pour vingt-cinq autres années, son livre « définitif ». Mais il a servi autrement, et d'une façon qui sera plus efficace, la mémoire du maître, en traçant de lui un portrait extrêmement ressemblant, extrêmement agréable, et si délicatement adapté aux proportions obligées, qu'il ne manque à son exactitude aucun trait essentiel, et qu'aucun n'est disproportionné par une insistance inutile.

On a depuis quelques années imprimé tant de « Souvenirs inédits » et de « Lettres intimes ». organisé tant d'expositions rétrospectives, donné tant de conférences, de concerts et de spectacles historiques, que le public a fini par se familiariser avec les noms, les visages, les écrits, les arts du XVIII[e] siècle français. A son instruction comme à ses plaisirs manque encore la connaissance des musiciens qui, auprès et au-dessous de Rameau et de Gluck, représentaient un des côtés caractéristiques de notre production nationale. Ce n'est pas, en effet, à l'époque où Boieldieu s'orientait sur l'étoile de Rossini, que l'opéra-comique méritait d'être appelé, sans raillerie, un « genre éminemment national », mais bien alors que Grétry mettait à le cultiver, et presque à le créer, toute la spontanéité d'un mélodiste de nature, et toute la réflexion d'un esprit « inventif et indépendant », rendu raisonneur par le commerce des encyclopédistes.

A force d'entendre Voltaire, d'Alembert, Diderot, Rousseau, et la troupe de leurs doublures, disserter sur les choses de l'art, Grétry avait été gagné aussi par la fièvre philosophique, et l'on sait que, dans la seconde moitié de sa carrière, il n'employait guère moins d'encre à écrire des « essais » et des « réflexions » qu'à noter ses partitions. En un chapitre qui doit être attentivement lu et particulièrement loué, — « les Idées de Grétry et ce qu'il a voulu faire », — M. de Curzon a su cristalliser les doctrines que, dans ses œuvres littéraires, l'auteur de *Richard Cœur de Lion* a exposées d'une façon désordonnée, et dont, faute de force et de science, et aussi pour la simple raison qu'il était né trop tôt, il n'a donné dans ses œuvres musicales qu'une réalisation rudimentaire. Telles quelles, ces doctrines apparaissent, à leur date, comme prophétiques : en dégageant leurs lignes fondamentales et en montrant leur lointain aboutissement chez Wagner, chez l'homme qui devait « vaincre en dépit

de tout », parce que « son énergie ne craindrait nul obstacle », le nouveau biographe de Grétry fait briller en pleine lumière les titres qui, aux yeux de l'histoire, mettent ce musicien hors de pair.

Mais ce n'est pas lui rendre une justice suffisante que d'établir sa valeur historique, et aussi bien M. de Curzon ne s'en est pas tenu là. Il a réclamé pour Grétry et pour quelques-unes de ses jolies comédies musicales un peu de cette faveur accordée de nos jours à ses contemporains des arts plastiques et de la littérature. Nous nous associons à ce vœu comme aux réserves qu'y joint l'auteur relativement aux détestables procédés par lesquels Adam, à l'instigation du roi Louis-Philippe, prétendait rajeunir, en la fardant, la musique de Grétry. L'apostrophe discrète et directe à M. Albert Carré, par laquelle se termine le livre de M. de Curzon, se changerait bientôt en une pétition « couverte de signatures », si l'on pouvait recueillir le vote des très nombreux lecteurs qu'il ne peut manquer d'avoir.

MICHEL BRENET.



M. BRESLAUER. — *Documente fruehen deutschen Lebens. Das deutche Lied bis zum 18 ten Jahrhundert.* (Berlin, Unter den Linden 16, in-8°. Mk 8).

Un catalogue de librairie est très souvent précieux au chercheur qui veut se documenter. Lorsqu'il atteint les proportions de celui-ci, il devient un excellent instrument de travail pour l'historien. M. Breslauer a réuni dans 300 pages in-8° près de six cents descriptions de volumes sur l'hymnologie, le choral, et la chanson allemande depuis la fin du XVe jusqu'au XVIIIe siècle. Et pour que ces descriptions soient plus utiles, elles sont accompagnées d'une profusion de reproductions de textes et de musique, qui donnent une valeur bibliophilique à ce volume. Enfin quatre index terminent l'ouvrage : une table des premiers vers par lesquels chaque chanson débute, une table des timbres mélodiques, un index des noms, un répertoire des sources bibliographiques consultées et mentionnées. Il est vraiment encourageant de voir les efforts de la musicologie soutenus de cette façon par la librairie d'art, et il faut sans doute qu'un

mouvement d'intérêt se manifeste en faveur de nos études, pour autoriser des ouvrages de propagande aussi somptueux et aussi sérieux que celui-ci.



CH. BOUVET.— Air de contralto de Sébastien Bach, traduit par Mme H. Fuchs et harmonisé par M. Jemain. (Répertoire de la *Fondation Bach*. Paris, Demets in-fol : 2 fr. 50.)

Cet air faisait partie de la *Gratulations-Cantate* composée par Bach pour le prince d'Anhalt — Coethen vers 1720, et qui devint ensuite une cantate sacrée (Ed. Bachgesellschaft année 28 p. 83). En remaniant son œuvre Bach laissa de côté un air de contralto, que M. Bouvet a pieusement recueilli, et qu'il nous présente aujourd'hui comme une nouvelle preuve de l'incessante activité de la Fondation Bach.



JULES ECORCHEVILLE. — *Actes d'Etat civil de Musiciens insinués au Châtelet de Paris* (1539-1650). — Publications de la *Société Internationale de Musique*, Section de Paris. (Paris, Fortin, 1907, in-4° de 97 pages.)

Pendant longtemps la musicologie française a vu son développement ralenti par la méfiance qu'elle inspirait au public. Baptisée art d'agrément, la musique semblait ne devoir constituer qu'une manière de passe-temps peu susceptible de devenir un objet de science, tandis qu'au contraire, l'étude des arts plastiques bénéficiait de l'emploi des méthodes historiques les plus perfectionnées. Et, pendant que des critiques de formation littéraire ou simplement journalistique traitaient l'histoire de la musique comme un sujet de feuilleton et s'abandonnaient sur ce terrain à toutes les suggestions de leur rhétorique, de patientes et fructueuses recherches effectuées par des spécialistes donnaient à l'histoire de la peinture, de la sculpture, de la gravure, des bases solides étayées de la plus sérieuse érudition.

On est bien revenu aujourd'hui de cette façon de voir ; de jour en jour, le besoin s'affirme chez nous de rattraper le

temps perdu, et de réintégrer la musique dans la science, à l'exemple des Allemands qui possèdent des chaires de *Musikwissenschaft,* ou même des érudits du moyen âge qui plaçaient l'art des sons dans le *Quadrivium,* à côté de la géométrie et de l'arithmétique.

Durant la première moitié du XIXe siècle, la musique fut dominée par la virtuosité italienne, par le culte du *Bel canto,* et ceci ne contribua pas peu à la déclasser, en quelque sorte. Il a fallu la profonde secousse du mouvement wagnérien pour élever les esprits au-dessus de l'horizon borné de l'exécution et de la musique pratique, pour montrer que la musique consistait en autre chose qu'en une amusette frivole. Des polémiques surgirent, posant de troublants problèmes d'esthétique, et on comprit que la solution de ceux-ci ne dépendait point de conceptions formulées à priori, mais bien d'une étude attentive et scientifique du phénomène musical dans le temps et dans l'espace. Ainsi le sentiment historique pénétra dans la musique.

A vrai dire, le médiocre essor de l'ancienne musicologie ne tient pas seulement à l'idée étriquée qu'on se faisait de l'art musical. Il tient aussi aux méthodes incertaines qu'on employait. Aucune question ne fut approfondie de façon systématique et continue. Tantôt, on produisait hâtivement des travaux de vaste envergure à prétentions panoramiques, telles que des *Histoires générales* de la musique ou des musiciens, synthèses réalisées avant toute analyse et tout classement des éléments de détail; tantôt, on écrivait des monographies au sens étroit du mot, monographies dans lesquelles le sujet était arbitrairement isolé de son milieu et pour lesquelles on n'utilisait qu'un nombre restreint et forcément incomplet de documents.

La méthode suivie était celle de la recherche individuelle, méthode lente, pénible, de faible rendement, et qui laisse une trop grande place au hasard, au flair du chercheur. Sans doute, l'érudition a profité, et cela dans une large mesure, des trouvailles dues à des travailleurs assidus et perspicaces. Mais que de temps perdu, que de labeur gaspillé au cours de ces sondages pratiqués au petit bonheur à travers l'immense matériel de la science musicale par des auteurs qui s'ignorent les uns les autres, qui recommencent ce que le voisin a déjà fait, qui dépouil-

lent sans cesse les mêmes fonds, alors que d'autres sources demeurent inexplorées. D'où une documentation mal équilibrée, trop nourrie sur certains points, trop pauvre sur d'autres, et qui ne peut susciter que des ouvrages voués à une rapide caducité.

A ce procédé, on substitue aujourd'hui le système plus sûr et plus pratique, plus économique aussi, des dépouillements méthodiques. Déjà, au siècle dernier, quelques historiens de la musique avaient senti l'utilité de répertoires englobant l'ensemble d'une publication afin d'en extraire toute la substance musicale. C'est ainsi que, sous le titre inattendu de « Gloires de l'opéra », Grégoir a mis au jour un dépouillement assez complet de l'ancien *Mercure de France*, mais son inventaire manque d'appareil critique et ne peut plus guère nous servir.

La Section de Paris de la S. I. M. s'est proposé de créer des instruments de travail en organisant le dépouillement des divers fonds de nos archives et des périodiques musicaux. C'est qu'il importe avant tout de mettre au point les questions biographiques si mal élucidées pour la plupart, et qu'on ne fera rien de stable et de définitif dans cet ordre d'idées sans inventaires méthodiques. Ce travail préliminaire une fois accompli, on pourra alors s'abandonner complètement à l'étude des œuvres.

Le nouveau volume de M. Ecorcheville nous fait pénétrer dans une série des Archives Nationales encore à peu près vierge, la série Y. Avec un zèle et une patience dont les travailleurs futurs le loueront plus d'une fois, notre collègue a dépouillé les registres du Châtelet de Paris de 1539 à 1650, et a extrait de ceux-ci une foule d'actes, donations, contrats de mariage, testaments, etc., relatifs à des musiciens, besogne d'autant plus méritoire qu'elle porte sur une période de mauvaise écriture, et, partant, de lecture difficile.

L'auteur a classé ses extraits par ordre alphabétique, dispositif qui rend les recherches très aisées et que complètent de nombreux renvois permettant de retrouver un nom dans un acte passé par un personnage autre que celui que l'on considère. Il ne donne pas les actes *in extenso* ; il en a éliminé tout le fatras du formulaire juridique pour retenir seulement l'essentiel, les dispositions propres à chaque musicien. Il a scrupuleusement respecté l'orthographe employée, poussant le souci de

l'exactitude jusqu'à reproduire les omissions d'accents et les fautes de ponctuation. Rien donc de plus précis, nous dirions même de plus « photographique », que sa transcription de textes.

Ce dépouillement nous apprend l'existence d'un grand nombre de musiciens qui ne sont point entrés dans l'histoire, en raison de leur complète obscurité. Mais si l'exposé de leur situation économique et sociale n'intéresse pas l'histoire de la musique proprement dite, il intéresse du moins celle de la corporation des « joueurs d'instrumens », et le travail de M. Ecorcheville apporte ainsi une importante contribution à l'histoire de l'un des groupements de la petite bourgeoisie en France aux XVI[e] et XVII[e] siècles. Du reste, à côté de modestes violoneux, de pauvres organistes, d'humbles chanteurs, nous voyons apparaître des noms illustres, ceux des chefs de la communauté, des musiciens attachés au roi et aux princes, Constantin, Richomme, Mazuel, Francisque, Pinel, Picot, Boesset, Guédron, Formé, Chambonnières, tous artistes dont la biographie encore très sommaire s'enrichit des documents exhumés par notre collègue. En ce faisant, M. Ecorcheville a bien mérité de la musicologie française.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



J.-C. PROD'HOMME. — *Paganini*. Paris, H. Laurens, 1907, in-8°. (Collection des *Musiciens célèbres*).

Bien que la célébrité de Paganini s'applique plutôt à l'éblouissant virtuose qu'au musicien proprement dit, il ne nous déplaît pas de voir ce fantastique personnage prendre place dans la galerie des « Musiciens célèbres ». Celui que l'Europe enthousiasmée appelait le « Mage du Midi » révolutionna en effet l'art du violon ; ses contemporains s'accordent tous pour déclarer qu'il jouait d'un instrument nouveau, que sa technique n'avait rien de commun avec celle des violonistes les plus renommés, les Baillot, les Lafont, les Rode, les Kreutzer dont il dépassait la maîtrise par sa diabolique habileté, encore qu'il se mêlât à celle-ci un grain de charlatanisme. Paganini a ouvert à la technique de son instrument des horizons nou-

veaux, des domaines jugés avant lui inaccessibles ; il marque une date. Et puis, la virtuosité tant décriée est une branche de l'art musical, et elle mériterait peut-être d'être étudiée pour elle-même, objectivement, dans son pouvoir sur les auditeurs.

Au prestigieux talent qu'il fit applaudir pendant son existence errante, Paganini joignait un physique bien fait pour exciter l'imagination populaire. D'une effrayante maigreur, pouvant à peine supporter ses habits, il donnait l'impression d'un homme qui va « s'écrouler en un tas d'ossements ». Sa silhouette aiguë, hoffmanesque, dissymétrique avec cette sorte de coxalgie qui faisait saillir la hanche gauche, se surmontait d'une tête étrange au front élevé et droit, au nez en bec d'aigle, aux yeux fulgurants. La biographie de M. Prod'homme nous retrace les nombreuses péripéties de la vie de l'auteur des *Streghe* et des *Caprices*, ses voyages incessants, les légendes accumulées autour de lui, ses procès, ses relations avec Berlioz et le beau geste qu'il fit en faveur du grand romantique. Aucun détail n'est omis, et c'est une singulière et macabre aventure que l'histoire posthume de Paganini, transporté de sépulture en sépulture jusqu'au cimetière de Parme, où, en 1896, on vint une fois de plus déranger le pauvre mort dans son dernier sommeil. L'ouvrage de notre collègue résume et précise les biographies antérieures, entre autres celles de Conestabile, de Fayolle, d'Escudier, de Guhr, d'Harrys et de Schottky ; il apporte nombre de documents nouveaux et curieux, dissipe la fumée de légende qui entourait encore le fameux violoniste dont il étudie de très près les procédés techniques, et s'illustre de douze gravures judicieusement choisies dans la copieuse iconographie de Nicolo Paganini.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



PUBLICATIONS NOUVELLES

JULIEN TIERSOT. — *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Hachette, in-12.

LOUIS LALOY. — *Rameau*, Paris, Alcan, in-12.

GUSTAVE DORET. — *Ailleurs et Jadis*, chansons et romances, paroles de René Morax, Lausanne, Fœtisch.

RAOUL LAPARRA. — *La Habañera*, drame lyrique en trois actes. Partition piano et chant. Paris, Enoch.

CLAUDE DEBUSSY. — *Pelléas et Mélisande*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

ABBÉ PELLEGRIN. — *Hippolyte et Aricie*, tragédie mise en musique par Jean-Philippe Rameau. Paris, Durand et fils.

ROGER DUCASSE. — *Six préludes* pour piano. Paris, Durand et fils.

GUY ROPARTZ. — *Sonate*, pour violon et piano. Paris, Durand et fils.

CAMILLE SAINT-SAENS. — *Deuxième symphonie*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

VINCENT D'INDY. — *Jour d'été à la Montagne*. Petite partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

LUCIEN GREILSAMER. — *Le vernis de Crémone*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-8°.

A. BOSCHOT. — *Un romantique sous Louis-Philippe*. H. Berlioz (1831-1842). Plon et Nourrit, in-12 de 672 pp., 5 francs.

GABRIEL PIERNÉ. — *Ramuntcho*. Musique de scène pour le drame de P. Loti. Partition piano et chant. (Enoch et C°, in-4°).

CH. CHAISE. — Six chorals figurés (Lpz. Leuckart. 1908 M. 2.)

O. RICCI. — A selection of. solfeggios. (London, J. Williams 3.)

VIENT DE PARAITRE

L'*Annuaire des Artistes* (22e année), est une publication d'un puissant intérêt pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre et à la musique, car il donne le répertoire de chaque théâtre, toutes les premières représentations avec la distribution des rôles, les noms de tous ceux qui composent l'administration théâtrale, les noms de tous les artistes lyriques et dramatiques.

L'*Annuaire des Artistes* (22e année), est, en outre, d'une utilité de premier ordre pour tous les *commerçants* dont

l'industrie se rattache au théâtre ou à la musique, car il donn la liste et les adresses des compositeurs, chefs d'orchestres, organistes, maîtres de chapelle professeurs de chant, d'instrument par genre de professorat, auteurs, artistes lyriques et dramatiques, des chefs de musiques militaires et civiles, des amateurs artistes, des sociétés chorales, harmonies, fanfares, etc., et cela, non seulement de Paris, mais de la province et de l'étranger.

L'*Annuaire des Artistes* (22e année), est, de plus illustré et renferme plus de cinq cents portraits de notabilités artistiques avec leurs biographies écrites dans une note très parisienne.

L'Annuaire des Artistes (22e année), contient enfin des renseignements généraux sur le ministère des Beaux-Arts, sur l'Institut, sur le Conservatoire de Musique et ses succursales enprovince, sur les écoles de musique, etc., etc.

Il n'a pas fallu moins de vingt-trois ans à M. E. Risacher, directeur-fondateur, pour établir ce travail formidable, et la collection de ces vingt-deux années constitue positivement le *livre d'or* du théâtre et de la musique.

L'Annuaire des Artistes (22e année), est un superbe volume de 1.500 pages richement relié format grand in-8, dont la place est marquée dans la bibliothèque de ceux qui s'intéressent à la musique et au théâtre.

Envoi franco contre mandat-poste de 7 francs, adressé à M. Emile Risacher, 167, rue Montmartre, Paris.

❦

K. Andorfer et R. Epstein. — *Musica in nummis*. (Wien Gilhofer et Ranschburg. 1907, in-4°).

Quels sont les musicologues qui s'aventurent dans la numismatique ? Il paraît cepandant qu'il se trouve des érudits pour s'intéresser également aux destinées de la musique et à l'histoire des médailles. MM. Andorfer et Epstein en 200 pages et 10 tableaux phototypiques nous présentent une bibliographie critique de ce sujet nouveau. Les modernes dominent naturellement dans cet inventaire de la vanité humaine, et de la gloire immortalisée. Mais cependant dès le XVIIe siècle les

médailles semblent en faveur. Lully a la sienne, Haendel aussi, tout comme Wagner et Donizetti. En parcourant cet ouvrage un moraliste trouverait à disserter, car c'est bien le plus étonnant mélange de nomenclature musicale qui se puisse imaginer. En somme un livre utile et à retenir J. É.

F.-F. Kohl. — *Heitere Volksgesaenge aus Tirol.* (Wien Dr. R. Ludwig, 1908, in-8°).

Voici une nouvelle contribution à l'histoire de la chanson populaire qui va réjouir les amis du folklore. Ce volume est le premier d'une collection qui s'intéressera à toutes les manifestations de la vie populaire allemande, et qui promet d'être faite avec le plus grand sérieux. M. Kohl a rassemblé ici des chansons notées qui se chantent encore, et peut-être pas pour longtemps, dans les différentes provinces du Tyrol. Chansons narquoises, satiriques et qui ont parfois des allures de petite épopée. Les unes s'inspirent de quelques événements locaux, ou célèbrent avec humour l'éternel féminin et ses ruses, d'autres sont de pures fantaisies, sortes de pasquinades (pasquill ; en dialecte *puschgwill*), d'autres encore manifestent un très curieux antagonisme entre le paysan terrien épris de ses vieilles coutumes et le bourgeois fonctionnaire qui impose des façons nouvelles. Les mélodies sont notées sur une portée, et leur accompagnement se trouve très ingénieusement résumé par un système de lettres chiffrées. Les lettres, on le sait, ont en allemand une signification musicale. L'accompagnement, dit M. Kohl, est ordinairement confié à la guitare. Et, chose curieuse, cette mode ne date que du XIXe siècle. Un érudit nommé Strolz, qui voyagea dans ces contrées en 1807, pour y étudier le folklore affirme que ces timbres étaient presque toujours exécutés à l'unisson et sans accompagnement. Aujourd'hui, on les entend couramment à deux, trois et quatre voix, et avec guitare. Par contre le vieux *hackbret* national a presque disparu.

J'ajoute une remarque, non sur le contenu de ce livre, qui sera jugé par de plus savants, mais sur sa présentation extérieure. Sa couverture est une manière de petit chef-d'œuvre. Quand donc renoncerons-nous en France à offrir la musicologie sous la livrée gris sale, ou jaune serin que nous imposent je dirai pas les éditeurs mais les marchands de papiers auxquels

nos œuvres servent de réclame et de gagne-pain ? Il semble qu'un respect humain vraiment mal placé, une fausse honte ridicule nous détourne de la beauté chaque fois que nous faisons œuvre de science ! Où est donc l'antagonisme entre le plaisir des yeux et l'exigence de l'esprit ? Nos livres français qui traitent de la musique, gauches, courteaux, honteux sous leurs teintes banales n'ont-ils pas véritablement l'air de faire auprès du public un métier désobligeant. Quelle différence avec les ouvrages anglais couverts de toiles en couleur et dont l'aspect confortable en impose. Quelle différence avec des livres comme celui-ci qui manifestent un souci d'art, et démontrent que l'auteur n'a pas accompli sa tâche lorsqu'il a proprement déposé sa copie le long d'un papier indifférent.

J. E.





SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Sommaire du Bulletin mensuel international de février :
R. Wustmann. — *Zwei Messiasprobleme.*
W. Wolfheim. — *Nochmals " Muffat " Componimenti.*
More about Marmony and Contrepoint.
Critique des livres. Revue des articles. Communications des Sections.

La *Section de Paris* a tenu le 15 février, chez MM. Gaveau, 45, rue de La Boëtie, une séance supplémentaire.

MM. Poirée et Malherbe étant empêchés, la séance ouverte à 9 heures, est présidée par M. Ecorcheville.

Etaient présents : Mme Filliaux Tiger, MM. Etienne Gaveau, A. Laugier, L. de la Laurencie, Nestor Lejeune, Pirro, Prod'homme, Wagner.

M. Gaveau prononce quelques mots de bienvenue à l'adresse de notre section qui se réunissait pour la première fois chez lui. Le président au nom de la Société toute entière remercie notre collègue de la bienveillante et luxueuse hospitalité qu'il a bien voulu accorder à notre groupement musicologique.

Les candidatures suivantes sont admises à l'unanimité :
Baruzzi (Joseph), présenté par MM. Calvocoressi et Ecorcheville ;
Canudo (Ricciotto), présenté par MM. Laloy et Ecorcheville ;
Champion (Honoré), présenté par MM. Léopold Delisle et Aubry ;

Delhez (Mlle Elisabeth), présentée par Mlle Daubresse et M. Calvocoressi ;
Forqueray (Commandant), présenté par MM. de La Laurencie et Prod'homme ;
Gariel (C. M.), *Membre de l'Académie de Médecine,* présenté par Mme Filliaux Tiger et le Dr. Laugier ;
Lefeuve (Mme), présentée par MM. Mozkowski et Prod'homme ;
Lichtenberger (Henri), Maitre de conférences à la Faculté des lettres, présenté par MM. R. Rolland et Ecorchevîlle ;
Marage (Dr), présenté par Mme Filliaux-Tiger et M. Laugier ;
Marsay (Vte E. de), présenté par MM. Laloy et de La Laurencie ;
Ravé (Dr), présenté par MM. Lefeuve et Poirée ;
Stoecklin (Paul de), présenté par MM. Poirée et Ecorcheville ;
Tuder (A.), présenté par MM. Poirée et Ecorcheville ;
Udine (Jean d'), présenté par MM. de La Laurencie et Ecorcheville ;
Villetard (abbé), présenté par MM. Gastoué et Aubry.

Le président annonce que désormais les *Publications Annexes* de la section seront éditées par les soins de MM. Rouart et C[ie], tout en continuant à s'imprimer chez MM. Fortin et Cie. Cette intervention d'une maison de librairie permettra à nos publications de prendre un essor rapide, et de se multiplier pour répondre aux besoins de la musicologie. Le premier ouvrage qui verra le jour dans ces conditions nouvelles, sera la publication du manuscrit de Bamberg (ED. VI, 4) par notre collègue, M. Aubry. Puis viendra l'histoire de la Sainte Chapelle de M. Brenet, et le volume I de la correspondance de Mersenne, mis au jour par MM. Pirro et Prod'homme. A ce propos, une discussion s'engage sur les méthodes appliquées à ces éditions de textes.

M. de la Laurencie présente, au nom de la commission de bibliographie, un rapport que voici sur les travaux accomplis par le groupe des collaborateurs français.

M. de la Laurencie a entretenu la Société des travaux effectués par la Commission de Bibliographie pendant l'année 1907. Mesdames Brenet et Pereyra, MM. de Curzon et de la Laurencie ont au cours de cette année, dépouillé une dizaine de Périodiques musicaux ; de son côté, M. Ecorcheville a procédé au dépouillement des Sociétés Savantes de France, jusqu'en 1886 (Inventaire de M. de Lasteyrie.) L'ensemble

de ces divers travaux représente une collection de près de 8000 fiches bibliographiques, résultat assez encourageant si l'on considère qu'il ne donne pas la mesure de toute l'activité de la Commission. Le programme des dépouillements a effectuer en 1908 sera arrêté d'ici à quelques jours.

M. de la Laurencie a montré ensuite le parti que la musicologie pouvait tirer du dépouillement des Catalogues, de Manuscrits et d'Archives entrepris, sous la direction de M. Marcel Poète, par le Service de la Bibliothèque et des Travaux historiques de la Ville de Paris.

M. Prod'homme présente deux volumes de plain-chant du XVII[e] siècle ayant appartenu à l'abbaye de Montmartre, et maintenant dans la bibliothèque de la Société du Vieux Montmartre. Ces volumes, d'une admirable calligraphie, font l'objet d'une discussion.

La séance est levée à 11 heures.



La section de Berlin a donné en février une audition en l'honneur de notre collègue Mme Landowska. Après une allocution du président, le Professeur Johannès Wolf, très flatteuse pour notre section de Paris, Mme Landowska s'est mise au clavecin, et a exécuté un programme de pièces pastorales et rustiques. Le professeur Stumpf, recteur de l'Université de Berlin pria la claveciniste de bien vouloir exécuter une partie de son programme devant les phonographes de l'Institut psychologique, afin que le souvenir restât de cette remarquable séance.



CORRESPONDANCE

Monsieur,

Permettez-moi de signaler à votre bienveillance, la triste situation dans laquelle se trouve la veuve d'un grand et consciencieux artiste qui consacra sa carrière à la digne interpré-

tation des belles œuvres musicales, et qui fut emporté bien prématurément l'an dernier par une terrible maladie.

Paul Daraux fut un de ces rares chanteurs qui, bien loin de chercher à faire briller leur voix aux dépens de l'œuvre d'art, surent mettre leur talent au service de la musique.

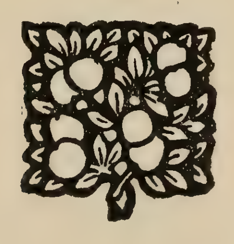
Il fut le premier interprète du beau rôle du Christ dans les *Béatitudes* de mon maître César Franck, et devint l'un des chanteurs de concert les plus estimés pour son désintéressement et sa conscience artistique.

Par suite de pénibles circonstances inutiles à détailler ici, Mme Daraux est restée, après la mort de son mari presque sans ressources, et s'est sa cause que je viens plaider auprès de vous, bien certain que ma voix sera entendue et que vous voudrez bien faire le possible pour améliorer la situation de la veuve d'un grand chanteur que tous les musiciens ont applaudi pour son talent et estimé pour son caractère.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

VINCENT D'INDY.
Compositeur de musique.
7, avenue de Villars.

Adresser les souscriptions à M. Serge Basset, 26, rue Drouot.





ECHOS ET NOUVELLES

A Dublin, la musique a été en deuil, par suite de la mort d'Henry Warren Darley — le meilleur et le plus loyal des hommes — excellent violoniste amateur et joueur de viole. Pendant de longues années, il fut le secrétaire du « Irish Musical Fund » créé en 1794 pour venir en aide aux veuves et aux orphelins des musiciens professionnels. Son fils, Arthur Darley, le violoniste et professeur bien connu, a succédé à son père dans les fonctions de secrétaire.



Mlle Schloter de Nuremberg, qui fut professeur de piano, a laissé, en mourant, la somme de 70.000 francs destinée à l'érection d'un monument à Beethoven. Ce monument ne sera érigé que plus tard, car une parente de la défunte a été déclarée usufruitière du capital, sa vie durant.



Emile Mlynarski a abandonné la direction du Conservatoire de Varsovie. Le poste fut offert à Paderewski qui accepta.



Angers.

La matinée du 2 février au *Cercle des Amis des Arts*, fut un vif succès pour Mlle Mati qui fit applaudir sa belle voix dans les airs de *Rinaldo*,

de Haendel, de *Samson et Dalila,* dans *Schmerzen* de Wagner, et exécuta ensuite ses ravissantes danses grecques chantées.

Beau succès aussi pour le pianiste Kriéger et le violoncelliste Petrucci qui interprétèrent de leurs œuvres ainsi que la Sonate de Boëlmann.



Mannheim.

M. Alex. Guilmant revient de Mannheim (Allemagne) où il a fait entendre avec grand succès à la Musikalische Akademie, sa première symphonie pour Orgue et Orchestre ainsi que des Pièces de Bach.



Londres.

La conférence que M. Edwin Evans, à Londres vient de consacrer à « Quelques aspects de la musique française moderne » mérite d'être signalée pour son intérêt comme pour l'esprit de clairvoyante impartialité qui l'anima. M. Evans a passé en revue la plupart des jeunes auteurs comme des maîtres, s'arrêtant surtout sur Debussy, Fauré, d'Indy, Chausson, Duparc, Magnard, Séverac, Roussel, Ravel et Dukas. En homme averti non seulement des choses de la musique, mais encore de celles de la critique musicale, il a tracé une esquisse des petites luttes qui font rage, en France, parmi les partisans des différentes tendances musicales, et montré l'absurdité de la thèse soutenue par certains doctrinaires outranciers pour qui tout, dans la musique moderne, est imitation de Debussy.

Un joli programme musical illustra cette conférence : M. Gordon Cleather chanta des mélodies de Debussy, de Duparc, de M. Marcel Labey, de Ravel — dont le *Paon*, des Histoires Naturelles. Mlle E. Suart joua au piano les *Estampes* de Debussy et les *Jeux d'Eau* de Ravel.

Voilà d'excellente besogne artistique.



New-York.

Pelléas et Mélisande, le chef d'œuvre de Debussy, vient d'obtenir un triomphe au Manhattan Opéra. Madame Mary Garden, MM. Perrier et Dufronne ont été très applaudis. M. Campanini a conduit remarquablement l'orchestre. Bref nouveau succès à l'actif de l'habile Directeur, Monsieur Hammerstein.



Edition Musicale.

Le bijou de l'édition musicale vient de paraître chez les éditeurs A. DURAND & FILS, sous forme de *la partition d'orchestre de poche*, du chef-d'œuvre de DEBUSSY : *Pelléas et Mélisande*.

Tous les admirateurs de cette œuvre voudront la posséder dans son ntégrale beauté en format pratique et portatif.



Toulouse.

M. Justin Boyer, directeur du théâtre du Capitole à Toulouse, pousse activement les répétitions de l'*Anniversaise*, le drame lyrique si poignant de M. Adalbert Mercier, pour la musique et de M. Jean Ferval pour le livret.

Les principaux rôles de cet ouvrage seront créés par MM. Mouchez et Forgeur et MMlles Charney et Leynevald.

La première aura lieu dans le courant de mars et M. Adalbert Mercier est attendu ici pour diriger les dernières répétitions.



Le Havre.

Nos Collaborateurs MM. Joachim Nin et J. G. Aubry donneront à la fin de mars, au Havre, une conférence sur « Les origines françaises de la musique de clavier ».



Les Concerts Rouge et leur nouvelle direction.

Les Concerts Rouge, passés en leur 19e année, sous l'habile direction de MM. Doire et Rabani, sont entrés dans une période de très-intéressante activité. Aux traditionnelles soirées classiques du mardi, sont venues s'ajouter les soirées non moins classiques du vendredi. De plus, dans l'après-midi de ce même jour, des conférences suivies d'auditions musicales sur des sujets tels que : l'œuvre de piano de Chopin et de Schumann, le Tannhauser, les grands clavecinistes du commencement du XVIIIe siècle, l'histoire de la chanson, Gluck, etc ; avec MM. Bourgault Ducoudray, Arthur Coquard, le comte de Fitz-James, Léo Claretie, etc pour conférenciers, ont été faites devant un auditoire de plus en plus nombreux. Quant aux matinées de musique de chambre du jeudi, elles ont été renforcées d'une histoire du lied, depuis Bach jusqu'à nos jours; et la partie vocale est devenue très-importante.

Le répertoire, du reste, déjà très-vaste, s'est considérablement étendu. Le fonds en est toujours constitué par des Suites et Concertos de Bach et de Haendel, par quelques pages brillantes de Gluck et de Rameau, par les symphonies les plus célèbres de Mozart et de Haydn, par cellesde Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Schumann, par d'importants fragments de l'œuvre de Berlioz et de César Franck, par les grandes ouvertures de Weber et de Wagner, la Symphonie Pathétique de Tschaïkowsky et les poèmes symphoniques des musiciens modernes : Danse macabre, Rouet d'Omphale, Jeunesse d'Hercule, Phaéton et Suite Algérienne de Saint-Saëns, Rhapsodie norvégienne de Lalo, Impressions d'Italie de Charpentier, Prélude à l'après-midi d'un Faune de Debussy, Apprenti Sorcier de Paul Dukas.

Mais, on peut dire qu'aujourd'hui les musiciens les plus remarquables des trois derniers siècles, y compris ceux de l'Ecole tout à fait contemporaine, sont représentés dans un ensemble très éclectique.

Les efforts de la nouvelle Direction tendent même à divulguer le plus possible les œuvres peu connues des maîtres français et étrangers du début du XVIIIe siècle et de celui du XXe. On a pu entendre ainsi, le même soir, une cantate de Clérambaut, *Jupiter et Europe*, une de Rameau, *Diane et Action*, et une de Jean-Sébastien Bach, *Amour et Printemps*. La célèbre *Apothéose de Corelli* pour deux violons et piano, où Couperin décrit, avec une si fraîche inspiration, l'entrée du violoniste au Parnasse, a été écoutée plusieurs fois avec un vif plaisir. Il y eut aussi certaine soirée où l'auditoire applaudit un Andante et un Menuet de Milandre et le délicieux *Plaisir d'amour* de Martini joués sur la viole d'amour.

D'autre part, outre les maîtres déjà cités, la jeune école, avec Bruneau, Erlanger, Fauré, Ravel, Magnard, Guy Ropartz et particulièrement son grand chef Vincent d'Indy, paraît très-fréquemment sur les programmes. Les concerts des vendredi 10 et mardi 14 janvier ont été, entre autres, de véritables triomphes pour le directeur de la Schola Cantorum. Il devait venir lui-même diriger le premier de ses concerts avec le concours de Mlle Blanche Selva et en fut empêché au dernier moment. Mais on n'en applaudit pas moins un concerto de lui pour violon et piano exécuté par l'excellente pianiste et M. Saury. L'étincelant Poème des montagnes, évocateur de cimes blanches, de troupeaux tintinnabulant sur les hauts pâturages, d'avalanches s'abattant avec fracas au fond des vallées, se déroula ensuite magnifiquement sous les doigts de la concertiste. Enfin l'orchestre rendit avec beaucoup de précision le gracieux Prélude de Fervaal et la légende de Sauge Fleurie.

Le mardi suivant, le maître vint et fit entendre lui-même à une salle absolument comble et très vibrante, outre le prélude de Fervaal, l'Introduction symphonique du 2e acte de l'étranger, Médée, le Trio pour clarinette, violoncelle et piano, le Lied pour violoncelle et orchestre et la Symphonie sur un chant montagnard français pour orchestre et piano, applaudie déjà, le dimanche précédent, chez Chevillard. Cette dernière composition, bâtie sur un thème délicieusement mélancolique et remplie de traits difficiles, interprétée d'ailleurs si superbement par Mlle Blanche Selva et les musiciens ordinaires du Concert-Rouge, fut l'objet d'ovations enthousiastes. Egalement acclamées furent les quatres parties de Médée

surtout la deuxième, la Pantomime, et la troisième où l'attente douloureuse et irritée de la magicienne est si musicalement dépeinte. Quant au Trio, dont les thèmes et les rythmes font penser aux belles inspirations de la musique russe, et au Lied, magistralement joué par M. Benedetti, ils furent non moins couverts d'applaudissements.

Ceux pour qui la musique est une des joies les plus pures doivent des remerciements sincères a ceux qui les leur procurent et notamment aux nouveaux directeurs de la Salle de la rue de Tournon.



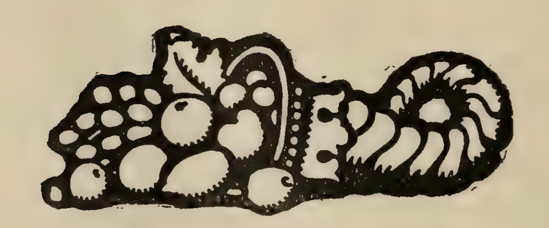
Société des employés du Commerce de musique.

La 27e Assemblée Générale de la *Société des Employés du Commerce de musique* a eu lieu le 1er mars , à la Mairie Drouot, sous la présidence de M. Girod.

Après avoir donné lecture des rapports et confirmé dans leur fonction les membres du bureau sortants, nous avons été heureux de constater que les Compositeurs, Amateurs et Editeurs de musique,continuent d'encourager par leur adhésion, ces modestes employés qui déploient une si grande activité pour la diffusion de leurs œuvres.

Aussi, est-ce grâce au généreux concours de ses membres honoraires que cette belle Société a vu son capital de frs : 45.748.04 en 1903 passer à frs : 75.208.48 en 1907.

La réunion a pris fin sur un vote de remerciements adressés aux membres bienfaiteurs.



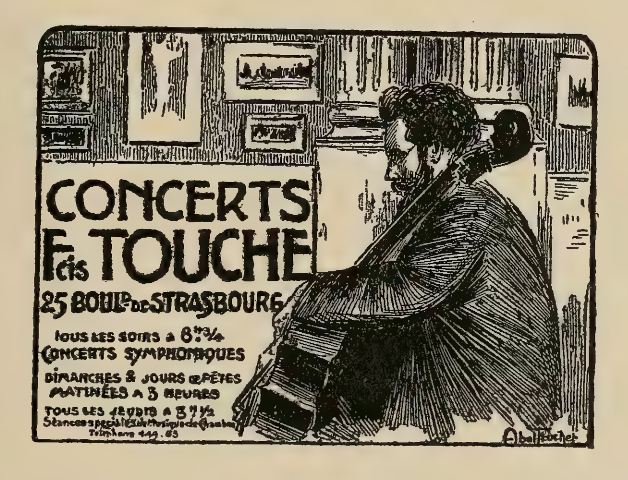
Le Gérant : MARCEL FREDET. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

SOMMAIRE

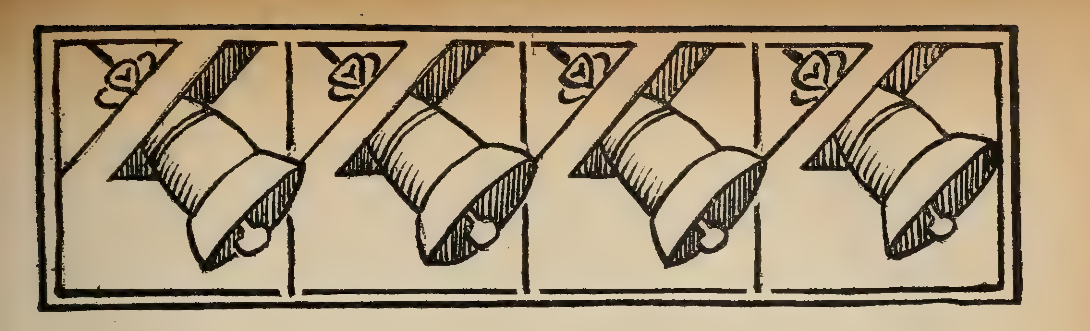
Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.

Nous signalons à nos lecteurs la très intéressante publication que vient d'éditer notre confrère le COURRIER AUTOMOBILE. La question des automobiles est mise pratiquement à la portée de tous ceux qui roulent ou désirent rouler en voiture à traction mécanique. Cette publication est adressée franco aux intéressés contre envoi de deux francs aux bureaux du COURRIER AUTOMOBILE, 52, RUE SAINT-GEORGES, PARIS, ou contre envoi de la même somme à nos bureaux.



CONCERTS
Fcis TOUCHE
25 BOULD DE STRASBOURG
TOUS LES SOIRS A 8H3/4
CONCERTS SYMPHONIQUES
DIMANCHES & JOURS DE FÊTES
MATINÉES A 3 HEURES
TOUS LES JEUDIS A 3H1/2



LA PREMIÈRE COMÉDIE FRANÇAISE EN MUSIQUE

Aux temps où la musicologie ne se piquait guère d'exactitude minutieuse, il était couramment admis sans trop d'examen, qu'à Lully et à Quinault revenait l'honneur d'avoir établi le drame lyrique en France. Les années passèrent, et des historiens mieux informés leur vinrent ravir une gloire qu'ils ne méritaient point. Cambert et Perrin, incontestables précurseurs du Florentin et de l'aimable poète qui l'avait fidèlement servi, trouvèrent en M. A. Pougin un défenseur plus équitable et mieux instruit que ses devanciers. Le livre qu'il leur consacra, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, (Paris, 1881) mit hors de doute la priorité de leurs efforts. Et ce fut désormais l'opinion courante que la *Pastorale en Musique* ou *l'Opéra d'Issy*, représentée aux premiers jours d'avril 1659, dans la maison de campagne de M. de la Haye, était le premier essai d'Opéra, ou, pour parler ainsi que les contemporains, la première comédie française en musique.

Il faudra revenir sur cette opinion. Ni Cambert, ni Perrin qui s'en attribua le mérite sans modestie n'innovaient en rien quand ils donnaient leur pastorale. Quelques années auparavant, un autre poète avait écrit une pièce de cette sorte, et si peu dissemblable qu'il paraît difficile que Perrin n'en ait point eu connaissance. Un autre musicien, non des moindres, l'avait mise en musique. Des chanteurs et des symphonistes de la Chambre du roi l'avaient exécutée à diverses reprises devant

le jeune monarque, la reine mère, le cardinal Mazarin et toute la Cour. Les gazettes l'avaient mentionnée et le texte en avait été imprimé (sans la musique malheureusement), avec une dédicace au roi. Il serait inconcevable que Perrin ait pu se prétendre impunément l'inventeur du genre, si l'on ne se représentait le peu d'importance que le public de ce temps accordait à ces questions de priorité qui nous passionnent si fort.

Ce petit drame lyrique (si ce terme n'est point trop ambitieux pour un simple divertissement fort peu dramatique, ainsi que l'est au reste la *Pastorale* de Perrin) ce petit drame lyrique, on peut le lire à la fois à la Bibliothèque Mazarine (en première édition) et à la Nationale (en réimpression un peu postérieure). Je ne crois pas qu'il ait jamais encore été signalé à l'attention des historiens de la musique.

L'exemplaire de la Mazarine est une mince plaquette in-quarto, de 12 pages seulement. Imprimé avec luxe, en fort beaux caractères, relié en parchemin blanc rehaussé de filets d'or, estampé des armes royales, c'est très certainement un de ces livrets tels que ceux que, pour les ballets de cour, on avait coutume de distribuer aux assistants, afin de leur faciliter l'intelligence du spectacle.

En voici le titre exact :

LE

TRIOMPHE

DE L'AMOUR

SUR DES BERGERS ET BERGÈRES

DÉDIÉ AU ROY

mis en musique par De la Guerre

organiste de Sa Majesté en sa Saincte
Chapelle du Palais à Paris

A PARIS

De l'imprimerie de CHARLES CHENAULT, Au bout du pont Sainct Michel, à l'entrée de la rüe de la Huchette, proche l'Ange

1654

J'ai dit que l'exemplaire de la Nationale est une réimpression de celui-là. Il y a cependant quelques différences légères. Le titre tout d'abord. Il s'est simplifié tant soit peu, en devenant plus explicite.

LE TRIOMPHE / DE L'AMOUR / Pastorale / dédiée / au roi / Et mise en musique par le sieur De la Guerre / représentée devant Leurs Majestez / le 26 mars 1657.

A la suite de la pastorale occupant toujours 12 pages, vient un second titre et un second ouvrage :

ŒUVRES / EN VERS / *de divers Autheurs / mis en musique par Michel de la Guerre / Organiste du Roy en sa Sainte Chapelle / du Palais et Receveur / général du Temporel de ladite Sainte Chapelle. / Dediez à sa Majesté.*

Le texte de ces différentes pièces remplit les pages numérotées de 13 à 24. Une dédicace au roi (sur laquelle nous reviendrons) le précède, venant après le second titre. Le livre n'est pas daté. Mais disons immédiatement qu'il ne saurait être antérieur à 1661, l'année de la naissance du dauphin. Car il est parlé, dans ces pages liminaires, de la venue de ce jeune prince « dont le Ciel vient de faire présent à la Terre ». Et le Dauphin est né le 1er novembre de cette année 1661.

Avant d'aborder l'examen de la pastorale et des conditions où elle vit le jour, de dire un mot des auteurs et des conséquences qu'il est permis de déduire de la date et de la nature de leur effort, on estimera sans doute qu'il y a quelque intérêt à publier *in extenso* cette pièce, fort inconnue et qui n'est point longue. J'en donnerai donc le texte, tel qu'il est dans la première édition en ajoutant en note les menues variantes de la réimpression. Le voici, avec, d'abord, la liste des personnages et l'argument.

NOMS DES BERGERS	NOMS DES BERGERES
LYSIS	CLIMÈNE
PHILANDRE	CLORIS

Climène mesprise Lysis qui l'ayme ; Philandre mesprise Climène qui l'ayme. Cloris ayme Lysis ; Lysis la mesprise. Philandre ayme Cloris:

(1) Deux personnages de plus dans la réimpression : *Tirsis, Philis.* Le rôle de ces deux acteurs est simplement de fortifier les ensembles musicaux. Ils n'ont rien à dire seuls.

Cloris mesprise Philandre. Climène et Cloris protestent de ne plus aymer Lysis et Philandre. Lysis et Philandre protestent aussi de ne plus aymer Climène et Cloris. Lysis, Philandre, Climène et Cloris, conclüent séparément et tous ensemble (1) de garder leur liberté, et de renoncer à l'Amour et à ses charmes.

Cupidon (2) paroist avec son arc et ses flesches, et tout en cholère se promet (que) nonobstant la résolution des bergers et bergères de les ranger sous ses loix.

Et après leur avoir descoché un coup de ses flesches, Ils se ressentent (3) de nouveau engagés sous l'Empire d'Amour. Lysis continue ses poursuites amoureuses envers Climène. Climène au lieu de les mespriser comme auparavant, les reçoit et luy témoigne affection.

Cloris fait le semblable à Philandre. Et apres conclüent séparément et tous ensemble de demeurer a jamais sous l'Empire d'Amour. (4)

CUPIDON *fait l'ouverture du Théâtre par les récits qui suivent :*

Moy, qui sans yeux charme les yeux
Des plus puissants Rois de la terre
Moy, qui suis le plus grand des Dieux
Qui fait cheoir Trident et Tonnerre,
Que ne pourray-je pas sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers !

Moy, qui des plus chastes humains
Soûmet les âmes plus altieres
Et qui tient dans mes fortes mains
Mille flesches de deux matieres,
Que ne pourray-je pas sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers

D'or et de plomb mes dards sont faits ;
Par le plomb je cause la haine.
L'or fait de contraires effets,
Je mets tous les cœurs à la gesne.
Ces armes vont agir sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers

Climène doit haïr Lysis
Et Lysis doit aimer Climène ;
Lysis est aimé de Cloris,

(1) ...Avec Tirsis et Philis...
(2) ...Descend du ciel dans une Machine avec son arc..
(3) ...Se sentent...
(4) Remerciements des Bergers et Bergères au Roy, qui finit la pièce.

Lui, pour Cloris, a de la haine ;
Philandre fuit Climène et Climène le suit
Il suit Cloris, Cloris le fuit

Mais de ce choc si rigoureux
Je veux faire naistre des flammes
Qui les rendront tous amoureux
Et qui réuniront leurs âmes.
Moy qui, devant le temps, ay calmé le cahos
Puis-je pas les mettre en repos ? (1)

CLIMENE et LYSIS

CLIMÈNE

Hé quoy, Lysis ne veux-tu pas
Cesser de me poursuivre ?

LYSIS

Il faut pour quitter tes appas
Que je cesse de vivre.

(1) *Au Roy,*

Mais je viens céder à vos loix,
Grand Roy sous qui chacun respire,
Qui sçavez mieux que tous les Roys
Mettre la paix dans un Empire ;
Vous avez mieux que moy fait calmer le cahos
Et mis tout le monde en repos.

Des rudes mains de la fureur
Vous avez fait tomber les armes,
Vostre front exempt de terreur
N'a rien employé que ses charmes;
Vous avez mieux que moy fait calmer le cahos
Et mis tout le monde en repos.

Je n'ay sceu par aucun appas
Vous inspirer la moindre flamme ;
Si la Paix regne en vos Estats
Elle regne aussi dans vostre âme :
Moy qui de tous les cœurs suis le puissant vainqueur
Je n'ay pû toucher vostre cœur

Mais pourtant j'espère qu'un jour
J'adouciray vostre constance,
Que vostre grand cœur à l'amour
Ne fera plus de résistance
Et que d'une beauté qui charmera nos yeux
Vous nous ferez naistre des Dieux.

Beys.

CLIMÈNE

Tu me flattes en vain ; de grace, laisse-moy.

LYSIS

O Dieux, puis-je obéir à cette dure loy !

CLIMÈNE

Après tant de froideur, après tant de refus
Lysis, à mon amour en vain tu dois prétendre,
Je te chasse, en trois mots ; mon cœur est à Philandre.
Je ne sçaurois changer, va-t-en, n'espère plus.

LYSIS

Son cœur est à Philandre ; O dangereux rival,
De mon plus grand bonheur tu m'ostes l'espérance,
Tu fais périr le fruit de ma persévérance,
Tu ravis tout le bien et tu laisses le mal.

CLIMENE et PHILANDRE

CLIMÈNE

Je ne sçaurois plus te celer
  Mon amoureux martire.

PHILANDRE

Tu le devrois dissimuler
  Et souffrir sans le dire.

CLIMÈNE

Ingrat, és-tu fasché si je t'ouvre mon cœur ?

PHILANDRE

Non, mais je ne puis pas soulager ta langueur.

CLIMÈNE

Le malheureux Lysis tous les jours suit mes pas
Et ne sçauroit jamais rien avoir de Climène.
J'esprouve en mesme temps son amour et ta haine,
Il me donne la mort, tu causes mon trespas.

PHILANDRE

Après avoir cent fois enduré le mespris
Tu devrois apporter du remède à ta peine.
Climène fuit Lysis et Lysis fuit Climène,
Moy je laisse Climène et je cherche Cloris.

CLORIS et PHILANDRE

CLORIS

Je suis lasse de tes soupirs,
Ta passion m'offense.

PHILANDRE

Dois-tu condamner mes désirs,
Blasmes-tu ma constance ?

CLORIS

Ay-je sujet d'aymer ton importunité ?

PHILANDRE

Cruelle, tu fais tort à ma fidélité.

CLORIS

Philandre, pour t'aymer en vain tu me choisis,
De tes souhaits importuns je me sçais bien deffendre.
Philandre fuit Climène et je laisse Philandre.
Tasche de te guérir, mon cœur est à Lysis.

PHILANDRE

Son cœur est à Lysis, que je suis malheureux !
Tu suis Cloris, Philandre, et tu laisses Climène,
A qui te veux du bien tu portes de la haine
Et qui te veux du mal rend ton cœur amoureux !

CLORIS et LYSIS

CLORIS

N'est-ce pas assez que mes yeux
Te découvrent ma flamme ?

LYSIS

Tes paroles m'apprendront mieux
Les ardeurs de ton âme.

CLORIS

Je t'adore, Lysis, tu fais naistre mes feux !

LYSIS

Cherche un autre berger à qui donner tes vœux.

CLORIS

Que je cherche un berger à qui donner mes vœux !
Après t'avoir suivi, Lysis, je n'en puis prendre.
Afin de te chérir, j'ay mesprisé Philandre,
Je brusle de ta flamme, il brusle de mes feux.

LYSIS

Que l'Amour fait icy de contraires effets !
Si l'on ne t'aime pas, Lysis en est de mesme ;
Climène fuit Lysis et cependant il l'aime.
Allons prier l'Amour qu'il nous donne la paix.

CLIMENE et CLORIS, *ensemble*

Puisque ces deux bergers négligent nostre amour.
Et qu'ils traitent nos feux avec tant d'insolence,
Mesprisons les à nostre tour,
Et n'ayons plus pour eux que de l'indifférence.

PHILANDRE et LYSIS, *ensemble*

Après tant de desdains et de refus soufferts
Jurons de n'aymer plus ces bergères hautaines,
Ne languisons plus dans nos fers,
Délivrons nos esprits de leurs cruelles peines.

LES QUATRE ENSEMBLE (1)

Ne nous engageons plus, gardons nos libertez
Et passons sans aymer le reste de nos vies ;

(1)... Climène, Cloris, Philis, Philandre, Lysis et Tirsis *ensemble*.

L'Amour nous a trop maltraitez,
Il ne doit plus tenir nos âmes asservies.

CUPIDON

Quoy, ces faibles bergers au mespris de mes loix
Se seront aujourd'hui détachez de mes chaisnes ?
Pourray-je le souffrir, moy qui dompte les Rois
Et qui suis révéré des Grandeurs Souveraines ?
Qu'on ne m'estime plus une Divinité
Si je ne les remetz dans la captivité.

LES QUATRE BERGERS, *ensemble* (1)

Amour, ton trait nous a blesséz
Et r'allumé tes feux malgré nous en nos âmes.
Nos esprits étoient insenséz
De vouloir s'exempter du pouvoir de tes flâmes.

LYSIS et CLIMENE

LYSIS

Ne serez-vous jamais pitoyable à ma peine ?
De quoy m'accusez-vous, adorable Climène ?
Pour aimer vos beaux yeux, dois-je perdre le jour ?

CLIMÈNE

Non, non, mon cher Lysis, cessez vos justes plaintes,
N'ayez plus de soupçons, perdez toutes vos craintes,
J'approuve vos désirs et chéris votre amour.

LYSIS

Puis-je, sans estre vain, espérer tant de gloire ?

CLIMÈNE

Il est ainsi, Lysis, et vous le devez croire.

PHILANDRE et CLORIS

PHILANDRE

Et toy, belle Cloris, Princesse de mon âme,
Quand veux-tu soulager les ardeurs de ma flâme ?
Mourrai-je dans mes feux ?

(1) CLIMÈNE, LYSIS, PHILANDRE, CLORIS, TIRSIS et PHILIS *ensemble*.

CLORIS

Philandre, je serois extrêmement rebelle
Si je ne me rendois à ton amour fidelle
Et n'approuvois tes vœux.

PHILANDRE

Tu m'aimes donc, Cloris, le puis-je bien prétendre ?

CLORIS

Ouy, je t'aime en effet, n'en doute point, Philandre.

LYSIS, PHILANDRE, CLIMENE et CLORIS, *ensemble* (1)

Bénissons cet heureux jour,
Que les doux traits de l'amour
Ont engagé nos cœurs sous de si belles chaines !
Oublions tous nos tourments
Ne pensons plus à nos peines
Et changeons nos ennuis en des contentements. (2)

Voilà la pièce. Assurément, c'est peu de chose. Le mérite du poète est médiocre et tout à fait nul l'intérêt dramatique de son

(1) *Les six ensemble.*
(2) *Les bergers et les bergères*
Au Roy.

Grand Roy, nos yeux seront contens
Lorsque l'Amour vainqueur des âmes
Nous fera venir le Printemps
Et luire de naissantes flâmes :
Alors vostre bonté sauvera des dangers
Les Bergères et les Bergers.

Nos prez de fleurs seront couverts,
De nos ruisseaux les claires ondes
Roulant proche les saules verts
Rendront nos campagnes fécondes,
Et l'on ouyra chanter à l'abri des dangers
Les Bergères et les Bergers.

On entendra par nos propos
Qui béniront ce doux empire :
Un Dieu nous a mis en repos
Depuis que d'amour il soûpire
Et son heureux Hymen sauvera des dangers
Les Bergères et les Bergers.

œuvre. Tout de même, cela est conçu pour la représentation, tout en devant être chanté d'un bout à l'autre. Si la *Pastorale en Musique* de Cambert et Perrin a mérité jusqu'ici d'être considérée comme la première ébauche d'un opéra français, celle-ci ne saurait guère être appréciée différemment. Et la priorité, on le voit, lui appartient sans conteste.

Ainsi qu'on vient de le dire, l'exemplaire de la Mazarine est daté de 1654. C'est donc en cette année que furent très certainement écrites paroles et musique. Tout cela, au mois de décembre, était achevé, répété, mis au point. La *Muze historique* du gazetier Loret est là pour nous l'apprendre. Et fort explicitement. Si ce qu'il en dit n'a pas attiré l'attention davantage, c'est que le terme « concert » qu'il emploie à ce propos, déguise assez ce que la tentative avait de neuf et d'intéressant.

Un concert mardy j'entendis
Digne quazi du paradis
Ou du moins trop beau pour la terre,
Dont etoit chef le sieur La Guerre
Très excellent maistre de lut
A qui je souhaite salut.
Cette musique sans égale
Est un admirable régale
Curieusement concerté
Pour divertir sa Majesté.
Et ce projet, en la prezence
De personnes de conséquence
D'honneur, de robe et de crédit
Fut repété le jour susdit....
En instrumens et belles voix
Capables de charmer les rois
Ils étaient au moins quinze ou seize...

La lettre est du samedi 19 décembre. Cette manière de répétition générale avait donc eu lieu le 15.

De ce spectacle préparé à son intention et dont le livret était imprimé déjà, le roi allait attendre un mois la primeur. Il venait de danser en personne le *Ballet du temps*, donné le 3 décembre et sans doute repris plusieurs fois comme il était d'usage pour ces grands divertissements. Le 22, c'était un petit ballet « inventé seulement le même jour ». Après les fêtes du jour de l'an, il y avait encore eu le jeudi 7 janvier Comédie

française au Louvre, suivie d'un banquet d'apparat. Le Dimanche 17, c'était grand bal chez Monsieur. Enfin la pastorale trouve son tour dans cette suite ininterrompue de fêtes où s'emporte la fureur de plaisir de la jeune Cour. Le vendredi 22 janvier, c'en est la première représentation.

Le fait parut assez considérable pour que la grave *Gazette* de Renaudot ne dédaignât pas d'en faire mention fort exacte: « *Le 22 du courant, fut chantée au Louvre, par la Musique du Roi dans l'appartement de Son Eminence, en présence de Leurs Majestez, de Monsieur, de Sa dite Eminence et de la plus belle partie de la Cour, une Pastorale en Vers, composée par le sieur Beys, accompagnée d'un Concert de différentes sortes d'Instrumens musicaux, touchez par onze des plus excellens Maistres en cet Art : Cet ouvrage ayant pour sa nouveauté et son agréable composition esté receu de toute la Compagnie avec beaucoup d'applaudissement.* »

Loret, admis à la répétition, avait oublié de citer le nom du poète (1). L'austère Renaudot, fort peu musicien, omet ou dédaigne le compositeur. L'information, encore à ses débuts, ne se piquait pas de tout dire.

Malgré cette lacune assez essentielle et pour sommaire qu'elle soit, la mention de la *Gazette* nous renseigne tout de même assez bien.

Nous apprenons d'abor le nom du poète, de ce poète dont Perrin a dérobé la gloire. Qui était ce sieur Beys dont le nom ne figurait pas du tout dans la brochure de 1654 et se glissait, fort effacé, après les stances au roi, de Cupidon, dans la réimpression ?

Un homme fort obscur aujourd'hui et assez digne de l'être, encore que passablement notoire de son temps ,Charles de Beys

(1) Loret n'assistait pas à la représentation, Il la mentionne cependant en « Apostille » à la lettre du samedi 23 janvier, toujours sous le titre de *Concert.*

Hier, mais las ! point je n'y fus....
Le Concert du Sieur de La Guerre
Fut avec plaisir écouté
De l'Une et l'Autre Majesté
De Monsieur et de l'Eminence
Qui prizèrent son excellence.
Je ne dis qu'un mot en passant
De ce régale ravissant
Que je n'ûs point l'honneur d'entendre.

né à Paris en 1610, était un de ces menus poètes beaux esprits, comme il y en eut tant dans la première moitié du XVIIe siècle. Le seul événement notable de sa vie, ce fut l'honneur que lui fit Richelieu de le croire l'auteur d'une satire anonyme fort outrageante pour le cardinal ministre, la *Milliade*. Ceci lui valut un séjour à la Bastille ; six mois employé à protester d'une innocence que l'on finit par reconnaître. Quand à ses poésies badines, héroïques, légères, historiques ou dramatiques (il traitait tous les genres), elles lui valurent une certaine réputation, mais fort peu d'argent. Les louanges que Scarron, Tristan, les deux Colletet, Gilbert, Scudéry, d'autres encore lui décernèrent fort libéralement en tête du volume de ses *Œuvres poétiques*, paru en 1651, sur la prière, affirme-t-il, de Quinet son libraire, restèrent ou peu s'en faut tout le profit qu'il tira de sa veine. Sa vie entière il demeura assez gueux, fort amateur de bonne chère cependant et buveur trop fameux. Loret n'oublia pas d'immortaliser ce mérite par une belle épitaphe en sa gazette. Elle se lit dans la lettre du 4 octobre 1659, après l'éloge du poète, décédé huit jours auparavant :

Beys, qui n'ût jamais valant un Jacobus,
Courtiza Baccus et Phébus.
Et leurs lois voulut, toûjours, suivre:
Baccus en uza mal, Phébus en uza bien :
Mais en ce divers sort, le Défunt ne perd rien,
Si l'un l'a fait mourir, l'autre le fait revivre.

Comme tous ses confrères de cette sorte, Charles de Beys paraît avoir beaucoup fréquenté les musiciens, à qui sa muse facile fournissait à propos les paroles de leurs airs. C'était un moyen commode de se faire connaître. Et Furetière, quelques années plus tard, se moquera bien de tous les petits poètes empressés à caresser Lambert, Boisset ou Lecamus. « On ne peut nier, dit-il en son *Roman Bourgeois*, que cette invention ne soit bonne pour se mettre fort en vogue : car c'est un moyen pour faire chanter leurs vers par les plus belles bouches de la Cour et leur faire ensuite courir le monde. Outre que la beauté de l'air est une espèce de fard qui trompe et qui esblouit, et j'ay vu estimer beaucoup de choses quand on les chantait, qui estoient sur le papier de pur galimathias, où il n'y avait ny raison ny finesse. »

Peut-être bien est-ce un peu le cas pour notre auteur, encore qu'il écrive incomparablement mieux que Perrin dont il n'a ni la platitude, ni la vulgarité sans égales. Toujours est-il que Beys

... de qui nos travaux font suer nos Orphées.

comme s'écriait Tristan dans les stances qui précèdent le recueil de 1651, écrivit chansons et airs de toute sorte. Ces bluettes occupent bien la moitié du volume, où elles fraternisent avec les Odes pour la naissance du Roy ou « sur le sujet du feu d'artifice fait sur la rivière devant le Louvre », les sonnets à la Vierge et à St-Roch, les Sixains sur les Sept Sages de la Grèce et les Sept merveilles du monde ou bien les stances louangeuses « *à Monsieur Moulinié, Me de la Musique de son Altesse Royalle, sur ses Airs* ».

Pierre Perrin, dix ans plus tard, quand il donnait au public ses œuvres poétiques, composées à peu près de même sorte, n'a pas négligé de noter, à côté de chaque pièce, le nom du musicien qui s'en était servi. Beys s'est montré moins exact à satisfaire la curiosité. Nous pouvons supposer que « Monsieur Moulinié » homme considérable, compositeur de talent du reste, et qui eut la gloire de pressentir et de former l'illustre chanteur Lambert, n'avait pas dédaigné de parer de sa musique quelques strophes de notre rimeur. Mais, en dehors de Michel de la Guerre, nous ne connaissons aucun des collaborateurs de Charles de Beys.

Qui était-il lui-même, ce Michel de la Guerre à qui doit revenir (jusqu'à nouvel ordre) l'honneur d'avoir écrit le premier essai français de comédie en musique ? « Organiste de Sa Majesté en sa Sainte Chapelle du Palais », voilà le titre qui accompagne son nom à la première page de son œuvre. Et en effet, si nous nous reportons aux registres de délibérations capitulaires conservés aux Archives Nationales (LL 602 f° 148 v°) nous y lirons cette mention, à la date du 1er janvier 1633 : « Le dict jour, les dicts Sieurs ont receu Michel de la Guerre, né et natif de Paris pour organiste de la Sainte Chapelle en la place de (1)
La Halle, cy-devant organiste. »

Voilà tout. D'où sortait ce nouvel organiste ? En quel endroit, sous quel maître avait-il étudié ? Quelles fonctions analogues pouvait-il avoir remplies avant de venir occuper un

(1) Le prénom de ce prédécesseur de La Guerre n'est pas donné : la place reste en blanc dans le texte.

poste qui pouvait compter parmi les premiers du royaume ? Autant de questions qui, pour l'instant du moins, restent sans réponse. A la vérité, les orgues de la Sainte-Chapelle ne paraissent pas avoir été jamais considérables, bien que l'église en ait possédé dès une date assez ancienne (1). Cependant l'importance du service de la musique proprement dite, et aussi le fait d'appartenir au Roi (2) ne permettent guère de supposer qu'on pût être moins difficile pour le choix du titulaire de l'orgue que pour les autres musiciens (3).

Quoiqu'assez célèbre ou du moins suffisamment connu pour avoir été agréé par les Chanoines, Michel de la Guerre devait être alors encore assez jeune. En effet, il fit à l'orgue du Palais une assez longue carrière puisqu'elle ne devait finir qu'avec sa vie, le 12 novembre 1679.

Sans être clerc (ce que le procès-verbal de sa réception n'eut point manqué de mentionner) il était du moins alors célibataire. Car il put obtenir la faveur d'être assimilé aux chantres ordinaires de l'église sous le rapport du logement. Il en reçut un, dans les bâtiments appartenant au Chapitre et affectés à cet usage. Mais c'était une faveur spéciale qu'on eut grand soin de spécifier toujours révocable. C'est ainsi qu'en 1637, on put, pour loger un chantre nouvellement entré, expulser sans façon le pauvre organiste, quitte à lui restituer l'année suivante un appartement plus modeste (4).

(1) SAUVAL (*Antiquités de la ville de Paris*) nous apprend qu'en 1499 la Sainte-Chapelle possédait déjà des orgues et fort anciennes. A ce point que cette année-là, on dut s'en défaire « a cause qu'elles n'étoient ni bonnes, ni recevables pour telle Eglise ». On les céda donc, pour 400 livres tournois, aux Marguilliers de N. D. de Poissy.

(2) La Sainte-Chapelle est à l'origine la chapelle du palais des rois de France. Même après la création de la véritable chapelle royale, suivant le roi dans ses déplacements, les bénéfices de la Sainte-Chapelle sont à la collation du Roi et les musiciens se disent toujours musiciens du Roi.

(3) Bien que Sauval (qui parle à peu près pour 1650) prétende qu'on ne trouve que rarement à la Sainte-Chapelle « de bonnes voix et de bons compositeurs » (ce qu'il explique par le fait qu'il n'y a point, comme à Notre-Dame, de bénéfices affectés aux chantres), c'est un fait que cette église est pour le XVIe et le XVIIe siècles une véritable pépinière de musiciens fameux. Les musiciens ou maîtres de la Chapelle et de la Chambre du roi, beaucoup de ceux des grandes églises du royaume sont d'anciens clercs de la Sainte-Chapelle du Palais.

(4) ...Ledict jour (mercredi 4 février 1637) lesd. Sieurs ont ordonné que Michel de la Guerre, organiste de lad. Saincte Chapelle vuidera et quittera la chambre que lesd. Sieurs lui avoient donné a condition de la rendre toutes et quantes fois qu'il en serait requis.... et ont ordonné a Toussaint Sidrac, clerc de lad. Saincte Chapelle

Pendant plusieurs années, Michel de la Guerre a donc, probablement de façon assez étroite, partagé la vie de ces musiciens d'église qui gravitaient autour de la Sainte-Chapelle. Singulier milieu que celui-là, sans doute de tout temps, mais plus particulièrement peut-être de l'époque de la Ligue aux beaux jours de la Fronde! Si de la Guerre, pour peu que nous le connaissions, nous apparaît fort peu organiste, beaucoup plus musicien de ruelles et de salons et fort qualifié pour songer à mettre sur pied la comédie en musique, ce n'est pas à coup sûr dans la maison des chantres, ni même au chœur de l'église, qu'il eût risqué de sentir naître les scrupules qui l'eussent détourné des voies du monde.

Car chanoines, chapelains ou clercs, c'était, autour du Palais, un petit monde bien étrange. Gens de mérite ou de talent, beaucoup l'étaient. Mais que leurs habitudes et leurs mœurs participaient donc peu de la réserve et de la décence ecclésiastiques ! Et l'histoire (ce n'est pas le lieu de la vouloir retracer) en serait curieuse, mais rien moins qu'édifiante. Irrégularité dans le service, inassistance aux offices où c'est à qui, grands ou petits, refusera sous tous les prétextes de paraître ou de chanter ; querelles pour les préséances entre dignitaires jusque dans l'église ; grossières injures, menaces échangées à propos de compétence musicale ; scandales quotidiens amenés par l'ivrognerie des chantres ; désordre dans les logements où l'on rencontre à chaque instant visiteuses et visiteurs les plus suspects ; plaintes, dénonciations, procès, dissensions, complots, brigues, calomnies, violences... Le siècle, à en juger par ce clergé, n'est ni mystique, ni dévôt.

Quoi qu'il en soit, Michel de la Guerre n'était pas destiné à passer sa vie sous le même toit que ces tumultueuses gens d'église. Nous savons par Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*) qui nous a conservé tant de précieux renseignements d'état civil dont les sources sont aujourd'hui perdues, que, vers 1645, notre organiste était déjà marié. Or, les gens mariés n'étaient pas admis à séjourner dans les bâtiments ecclésiastiques.

de prendre lad. chambre et y loger pour assister plus commodement au service de l'Esglise ainsy que son debvoir l'y oblige... (A. N., LL 602, f°255.)

...Ledict jour (22 mai 1638) lesd. Sieurs ont donné à l'organiste de lad. Saincte Chapelle une petite chambre qui est en la petite montée des chantres pour s'en servir tant qu'il plaira ausd. Sieurs et sera tenu la rendre quand il leur plaira..... (*Ibid*).

La règle était formelle (1). Et de la Guerre avait dû partir. Lui et Marguerite Trépagne, sa femme, demeuraient alors en la cité, sur la paroisse de la Madeleine. Du 15 janvier 1647 au 7 juillet 1662, Jal a relevé les baptistères de dix enfants. De cette nombreuse famille, deux fils seulement sont connus comme ayant suivi la carrière musicale : Jérôme, l'aîné sans doute, qui succéda à son père à la Sainte-Chapelle, et Marin, organiste des jésuites de la rue St-Antoine puis de St-Séverin, lequel devait épouser Mlle Jacquet, fille d'un organiste, elle-même claveciniste remarquable et l'une des très rares femmes compositeurs que mentionne l'histoire de ces temps-là.

Il ne paraît pas qu'il subsiste nulle part aucune composition de Michel de la Guerre. Juger de son talent d'exécutant et de compositeur nous demeure donc impossible tout à fait. J'imagine qu'en tant qu'organiste, par exemple, il dut s'éloigner singulièrement des traditions sévères que maintenaient encore, vingt ans avant lui, un Titelouze, à l'orgue de Rouen, un Florent Bienvenu à celui de la Sainte-Chapelle même. Tout organiste qu'il fût, l'orgue, entendu du moins de la bonne manière, n'était certainement pas son fait.

Il est à noter que le gazetier Loret, homme du monde et fort profane, a l'air, en le citant, d'ignorer tout à fait les fonctions qu'il remplissait à l'église. Il ne nous dit pas du tout que la Guerre fut organiste mais il ne manque pas de proclamer qu'il était « un très excellent maître de luth ». Et vraiment cela s'accorde mieux avec son rôle de novateur scénique, je n'ose dire dramatique.

Il est clair que le musicien devait être réputé surtout pour ce talent de luthiste. Le luth, c'est alors l'instrument par excellence de la musique mondaine et de sa forme la plus caractéristique, la suite expressive, que le clavecin vient à peine de lui emprunter. En même temps, sa voix délicate et ses sonorités fugitives semblent, depuis tant d'années, le complément indispensable de ces airs d'où la voix d'un seul chanteur écarte de plus en plus, en faveur de l'expression, les grâces artificieuses du contrepoint. Qui dit luthiste dit chanteur. Professeur de chant, tout au moins. Et

(1) Le 13 juillet 1633, on congédie un clerc « haulte contre », Jean Colas qui s'était marié..... « Comme ce n'est pas la coustume de tenir des hommes mariés, lesd, sieurs ayant delibéré sur ce qui estoit à faire lui ont donné son congé et ont ordonné au recepveur de lui donner une pistole. » (A. N., LL, 602, f° 167 v°.)

expert à enseigner, par exemples et par préceptes, ces mélodies où palpite encore presque toute la vie musicale d'alors. Et notre la Guerre fut certainement un de ces maîtres à la mode, recherchés des gens du bel air, passionnés de musique tous et impatients d'aller, le théorbe en main, redire la chanson la plus nouvelle en la ruelle de quelques précieuse.

Mais, vers 1650, il y avait bien des années déjà que beaucoup d'excellents esprits soupçonnaient que cette musique — la musique d'Airs, ainsi que l'on disait — se pouvait proposer une fin plus haute que de divertir un instant, dans un salon, le voluptueux loisir des délicats. Si les petits vers que les beaux esprits du temps confient aux compositeurs ne sont, les meilleurs d'entre eux, que d'aimables bluettes dont la fadeur devient vite écœurante, maintes fois le talent du musicien sait animer ces pâles esquisses des formes et des couleurs de la vie. Le texte n'était rien ; un badinage tout au plus. La musique, chez les maîtres, en a fait quelque chose : une phrase gracieuse toujours, expressive souvent, parfois presque pathétique.

Si les chants qu'ils imaginent peuvent représenter « les affections de l'âme et de l'esprit », voire même « quand ils sont bien faicts selon la lettre et le sens y contenu... esmouvoir à pityé, à la compassion, au regret et à d'aultres passions (1) » pourquoi n'user point de cet avantage en quelque entreprise considérable et mieux suivie ?

Donc, l'air de cour, la chanson à voix seule ou à plusieurs s'est fait peu à peu une place importante dans le ballet. Quelque somptueux qu'il soit, un ballet demeure défectueux, pensent musiciens et chanteurs, s'il manque de symphonies et de récits. Les Guesdron et les Boesset, pour ne citer que ces deux illustres, composent une grande part de leurs airs pour l'ornement des ballets royaux où, avec le charme de la mélodie, ils apportent « un supplément des expressions tronquées, imparfaites ou ambiguës de la Danse et des Pas (2) ». Et quand avec l'*Orfeo* de Luigi Rossi, l'opéra italien aura été pour la première fois complètement révélé aux oreilles françaises, beaucoup estimeront, en dépit des objections et de préjugés difficiles à vaincre, que son

(1) Lettre du P. Mersenne (14 novembre 1640). Manuscrit 609 de la Bibliothèque de Chartres.

(2) ABBÉ DE PURE, *Idée des spectacles anciens et modernes*, 1668.

rôle dans les ballets, encore que fort important, ne saurait déjà plus suffire à notre musique presque consciente de destinées plus hautes.

Ces idées ne pouvaient demeurer tout à fait étrangères à aucun musicien, vécût-il confiné dans les chapelles les plus strictement closes aux bruits du monde extérieur. A Paris, vers 1650, il n'existait aucun milieu où le recueillement fut tel. Musiciens d'église, artistes profanes vivent côte à côte et fréquentent volontiers les uns chez les autres. Luthiste et compositeur d'airs de cour, Michel de la Guerre était plus souvent à la ville qu'à son orgue de la Sainte-Chapelle.

Une phrase de la préface des *Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes*, de A. Godeau, mis en musique par Jacques de Gouy, nous le montre, par exemple, participant aux réunions musicales tenues chez Pierre de La Barre, organiste et épinette du roi et de la reine.

« C'est là, écrit le compositeur, où MM. Constantin, Vincent, Granouillet, Daguerre (1), Dom, La Barre l'aisné et son frère Joseph ont fait des merveilles qui n'ont point d'exemple, et surtout Mademoiselle de La Barre que Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs de leur Créateur, au lieu des vanitez des créatures...»

Malgré le pieux enthousiasme de J. de Gouy et le but édifiant des concerts dont il parle, où furent exécutés ses *Psaumes*, la maison des La Barre était une maison où la musique profane était fort en honneur. Pierre de La Barre, lui-même, semble avoir été beaucoup plus claveciniste qu'organiste. Du moins Mersenne loue-t-il principalement son habileté sur le premier de ces instruments et spécialement la grâce et la légèreté de ses *diminutions*. En outre, il ne dédaignait point d'écrire pour les ballets royaux, surtout de la musique instrumentale... Nous le savons au moins pour le ballet de *Psyché* et celui de *Tancrède dans la forêt enchantée*, représentés l'un et l'autre en 1619 (2). Anne de La Barre, sa fille, était la chanteuse à la mode en ce temps-là. Loret ne tarit point d'éloge sur son talent, sa grâce

(1) De Gouy écorche volontiers le nom des artistes qu'il cite. Daguerre est ici pour de la Guerre Cf, sur ces concerts chez de La Barre, Michel BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1900.

(2) ... la musique et les airs de violon dont Monsieur de La Barre, très excellent organiste, avait composé les parties, comme encore celles du ballet du Roy (*Tancrède*)... *Discours du ballet de la Reyne, tiré de la fable de Psyché*, 1619.

et sa vertu. Mais si elle chantait volontiers aux églises, elle ne s'en tenait pas là. Le brevet d'ordinaire de la musique qu'elle reçut en 1661 en récompense de ses services loue expressément « l'excellence de sa voix, sa méthode à la bien conduire... qui l'a souvent fait admirer tant aux récits des ballets qui ont été dansez devant Sa Majesté qu'en ses autres récréations particulières (1)... » De ses deux frères ici cités, l'aîné, Charles-Henry, fut joueur d'épinette de la reine Anne d'Autriche. L'autre, Joseph, lequel fit avec sa sœur un assez long séjour en Allemagne, en Suède et en Danemark fut, après son père, organiste du roi et a laissé un recueil d'*Airs avec les seconds couplets en diminution* (Ballard, 1669). Dom ou plutôt Donc était un des chantres ordinaires de la Chambre. Constantin, des vingt-quatre violons, dès 1619, était « Roi des menestriers ». Vincent, luthiste et chanteur, était attaché à la maison du duc d'Angoulême. Et Jean de Granouillet, sieur de Sablières, futur intendant de la musique du duc d'Anjou (1652), collaborateur assidu de Perrin, devait être un des principaux compétiteurs pour l'établissement de l'opéra, dont il fit jouer un à la cour en 1671, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, sur des paroles de H. Guichard, l'adversaire le plus déterminé de Lulli.

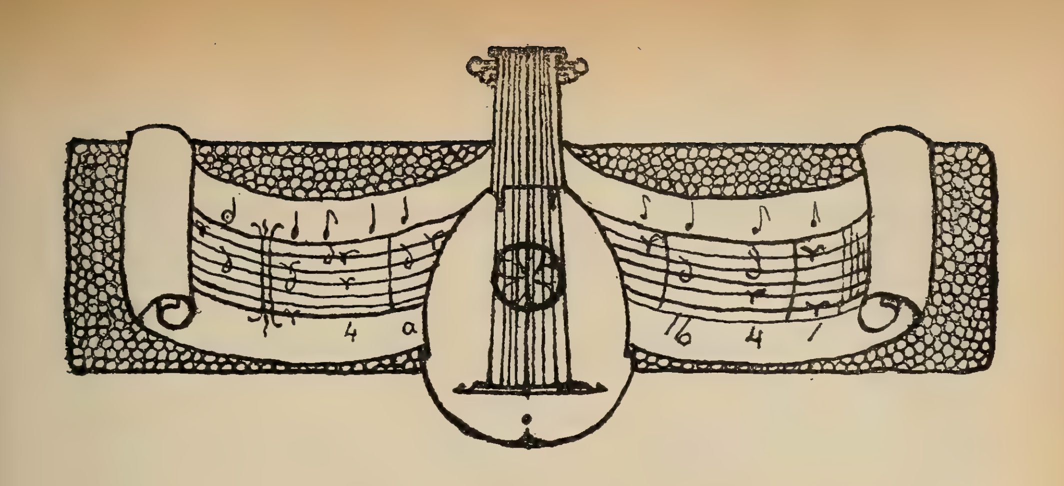
Dans cette société, si Michel de La Guerre avait déjà conçu le dessein de réaliser cette comédie française en musique que l'on désirait même en la jugeant impossible, il ne pouvait que trouver des encouragements. Des exécutants aussi et les relations indispensables pour en rendre la réalisation possible.

Car, observait Mersenne vingt ans auparavant, il fallait à nos musiciens « pour introduire en France cette manière de récit, — quoiqu'ils soient aussi capables que les Italiens... quelqu'uns qui les y poussent et qui veuillent faire la dépense requise en un tel sujet... » A Paris, en ce temps-là, il n'y avait pas de grands seigneurs pour jouer ce rôle de Mécène. Restait le roi. Le roi, ou le cardinal ministre.

(*A suivre*). HENRI QUITTARD.

(1) Bibliothèque Nationale. Manuscrits français, n° 10252.





LE GOUT DE LA MUSIQUE CHEZ STENDHAL

UNE des admirations de Memorini, écrit Stendhal « dans ses *Souvenirs d'Egotisme,* c'est qu'il y eut « des êtres qui pussent m'écouter quand je parlais « musique. Il ne revint pas de sa surprise quand « il sut que c'était moi qui avais fait une brochure « sur Haydn. Il approuvait assez le livre, trop métaphysique, « disait-il, mais que j'eusse pu l'écrire, mais que j'en fusse « l'auteur, moi, incapable de frapper un accord de septième « diminuée sur un piano, voilà qui lui faisait ouvrir de grands « yeux ». La postérité partage encore l'étonnement du bon Memorini. Tandis que Stendhal, goûté d'un groupe qui rachète son petit nombre par la ferveur et l'intransigeance de sa dévotion, demeure dans ses romans, ses ébauches, ses lettres, ses essais et même ses livres sur la peinture, un objet d'études et de méditations, on fait volontiers profession de l'oublier ou de le méconnaître comme critique musical. Pourtant, c'est en cette qualité que ses contemporains l'ignorèrent le moins. Il les choqua par son mépris des vieux opéras-comiques français et leur apprit à aimer (et pour longtemps hélas !) les compositeurs transalpins.

Stendhal nourrit plus qu'un goût très vif pour la musique : ce fut, pour employer son vocabulaire, un *amour-passion* qui ne le quitta jamais, pas plus que celui des femmes. Et ce serait un délicat problème, et bien stendhalien, de rechercher dans quelle mesure ces deux inclinations se combattirent, s'accrurent ou diminuèrent, et dans quelles proportions, selon l'âge, les pays, les heures, ils se partagèrent l'âme et le cœur de notre héros. Mais ce débat n'entre point dans le sujet que nous nous sommes proposé.

Les plus purs instants de sa vie, qui fut cependant pleine d'aventures, de dangers, de voyages, et telle qu'un jeune homme de notre temps n'en pourrait souhaiter de plus belle pour apprendre à se connaître soi-même, à juger des autres, et à varier ses points de vue, Beyle les passa sans doute à la Scala, en écoutant auprès des Milanaises, si dépourvues de vanité, si spirituellement naïves, si simplement passionnées, la musique des ballets de Vigano et des opéras de Cimarosa ou de Rossini. C'était l'endroit le plus charmant du monde. Les chanteurs se montraient parfaits ; on y voyait des décors d'un luxe et d'un raffinement inconnus en France à la même époque.

L'obscurité qui régnait dans la salle favorisait les papotages, les airs penchés, les imperceptibles frôlements, les silences, les sourires énigmatiques, les regards et les mille riens par quoi un homme bien élevé signifie à une femme qu'il veut la prendre ; et Stendhal professait en cette matière la morale des soldats de l'Empire, qui était que celui-là est lâche qui ne tente pas sa chance, au risque du ridicule. Dans les loges, magnifiquement décorées, on servait d'exquises glaces. Et tout cela entrait dans l'amour de Stendhal pour la musique. En vérité, nous avons beaucoup perdu de cette primitive simplicité, de cet abandon, de cet aimable laisser-aller ; et l'on s'explique aisément que nos contemporains ne fassent pas grand état de la *Vie de Rossini* ou des *Lettres sur Haydn*.

D'une façon générale, à toutes les autres Stendhal préféra la musique italienne, qui est passée de mode. Il ne cache pas le peu d'intérêt que lui offraient les symphonies, la musique de chambre, en un mot tout ce que nous appelons aujourd'hui la musique pure. Fâcheux dédain, qui nuit à sa renommée de critique en un temps où les femmes feignent de ne pas ignorer le contrepoint ! Il se vante de son ignorance. En six mois

d'études, affirme-t-il, on peut facilement faire d'un bon amateur un sot. Imprévoyante assertion dont sa mémoire porte la peine ! La science musicale, nous l'apprécions plus que jamais. Un souffle d'Allemagne a passé sur nous, et je ne m'en plains pas, mais la gloire de Stendhal en pâtit.

Cependant je ne voudrais pas que l'on exagérât ma pensée. Proclamer Stendhal critique musical, musicographe, comme on dit aujourd'hui, c'est prononcer un gros mot, et bien barbare. Il fut plutôt un amateur éclairé, qui fréquentait les théâtres et, entre deux conversations, en cherchant un trait brillant, parfois même, pour le plaisir, naïvement, écoutait ce que l'on chantait. Et ne concluons pas, pour cela, qu'il n'aimait pas la musique. Il l'aimait aussi passionnément que nous, mais d'une autre façon ; elle lui procurait une exaltation plus extérieure qu'intérieure, et plus sociable. Le soir, il notait ses impressions. Il écrivait même des livres pour défendre ses idées sur la musique. Car, chose curieuse, malgré sa manière d'écouter, il avait des idées. Et nous, qui entendons religieusement la musique, qui sommes des auditeurs si différents de Stendhal, nous n'avons pas beaucoup plus d'idées que lui sur la musique ; cela paraît véritablement extraordinaire : elles sont seulement un peu différentes.

Il est vrai que les livres de Stendhal sur la musique fourmillent d'erreurs, sont étonnamment composés, avec une telle insouciance de la logique qu'à certaines pages de la *Vie de Rossini*, le lecteur ne sait plus s'il feuillette un traité de psychologie, de métaphysique, d'histoire, une étude de mœurs italiennes, un projet d'entrepreneur de spectacles ou un roman picaresque. C'est que sans doute, comme l'a dit Mérimée, Stendhal qui n'agissait que conformément à la logique, (et il prononçait ce mot lentement, gravement, avec un arrêt sur la seconde syllabe, pour lui donner plus de poids), ne suivait pas celle de tout le monde. Mais il n'en reste pas moins que Stendhal aima la musique avec passion et, avec une rare perspicacité, analysa les gradations, les variations, les causes et les effets de son goût. Ses œuvres constituent un document humain d'une inestimable valeur.

Ses notes nous permettent d'étudier sur le vif, par une généralisation aisée et légitime, les sentiments du public européen au commencement du XIXe siècle. Stendhal fut, en effet, un des

représentants les plus significatifs de la haute culture cosmopolite à cette époque. Les chevauchées de Napoléon l'avaient promené à travers l'Europe entière et sa curiosité intellectuelle à travers les musées, les bibliothèques, les théâtres. Son engouement pour l'opéra italien précéda celui de tout le public français. Son flottement perpétuel de la *sombre violence* et de la *mélancolie* de Mozart à la *crème fouettée* de Rossini, n'était-ce pas l'hésitation de toute une époque entre deux esprits différents sous une formule semblable ? Et Stendhal, qui sentait plus directement Rossini que Mozart, prévit que l'Italien lasserait plus vite. Isolé, non pas comme l'a prétendu Bourget, de son temps, mais seulement du public français, il participa d'autant plus vivement au mouvement des esprits en Europe. Avec eux il considéra Béranger comme le plus grand de nos poètes, et l'on ne se trompait que de peu lorsqu'on l'accusait de n'avoir pas des *sentiments français*. N'est-ce pas lui qui, l'un des premiers, employa le mot *cosmopolitisme* qui devait faire fortune ? Ne voulut-il pas qu'on gravât sur sa tombe : *Citoyen de Milan* ? Issu de l'esprit de XVIIIe siècle, attardé dans des admirations surannées, précurseur d'une évolution littéraire qui ne s'accomplit que longtemps après sa mort, destructeur de préjugés à la mode, et pétri de préjugés passés de mode, il eut le singulier mérite de comprendre que la musique devait être le plus puissant agent de communion intellectuelle entre les peuples au XIXe siècle, comme la philosophie au cours du siècle précédent et la tragédie française au temps de Louis XIV ; il n'eut que le tort de ne pas l'exprimer très clairement.

En lui, vit une époque de la musique l'une des plus brillantes et des plus vides. Il n'est ni professionnel de la critique ni même érudit en cette matière. Il éprouve un plaisir et le discute ; parfois il regarde les autres écouter. Il nous livre des notations très aiguës. « L'Allemand, écrit-il dans son Journal, n'a pas la pudeur de l'attendrissement ». Qu'on relise les chapitres consacrés aux débuts de Rossini : ils sont pleins de types, de silhouettes pittoresques : la prima donna de petite ville, trop jeune ou trop vieille, le ténor qui ne chante bien qu'un air et l'introduit dans tous les opéras, l'amateur influent, le maestro jovial, paresseux, bâcleur, le jeune prince amoureux et ridicule. Merveilleuses évocations ! Mais combien plus intéressant

encore ce réaliste minutieux quand il nous livre le secret de ses enthousiasmes, de ses joies, de ses colères, en petites phrases négligées, sèches, gorgées de vie !



Stendhal avait été nourri de la philosophie d'Helvétius. Il admettait avec lui que l'univers moral est soumis à l'intérêt, comme l'univers physique aux lois du mouvement. De là à considérer que le seul plaisir est la fin de l'art, il n'y a qu'un pas. L'analogie s'impose. Du reste son tempérament même de sensuel le poussait à cette conclusion. La race ne s'est pas perdue de ces gros hommes voluptueux, que nous montrent ses portraits, pour lesquels le rythme musical prolonge l'agrément d'une digestion. Fort intelligents d'ailleurs, et très intellectuels par d'autres côtés, la musique ne les touche que par ce qu'elle a de physique. Ils ne cherchent pas à suivre en elle le développement d'une pensée intérieure que les mots ne suffisent plus à exprimer, mais seulement le frisson que procure une belle voix qui s'épand, la secousse nerveuse d'un rythme habilement heurté, l'oppression à peine douloureuse d'une large modulation, et le sentiment de délivrance et d'allégement qui en suit la résolution : C'est tout ce qu'ils demandent à la musique, qui ne leur donne jamais plus.

Tout au plus, Stendhal eut-il peut-être parfois, en écoutant les opéras de Mozart et les oratorios de Haydn, le pressentiment que d'autres exigeraient quelque chose de mal défini et de plus profond : « Au milieu des forêts de la Germanie, écrit-il, « il suffit à ces âmes rêveuses de la beauté des sons, même sans « mélodie, pour redoubler l'activité et les plaisirs de leur « imagination vagabonde ». *Sans mélodie*, cela signifie sans airs à forme fixe, sans arias soutenus, sans fioritures italiennes. L'intelligence prend à cette sorte de musique plus de part que les sens. Stendhal, réaliste dans toute la force du mot, ne pouvait la comprendre. Il n'aima pas Beethoven qui donne plus que du plaisir physique. Il adora Rossini, et c'est dans un passage de la vie de ce dernier qu'il devait exposer sa doctrine, ou si l'on trouve le mot trop précis, son opinion en matirèe d'esthétique musicale :

« Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs « de l'âme..... c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrê- « mement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours « égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins ; à l'autre « extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. « Elle nous donne un plaisir extrême, mais de peu de durée et « de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie « qui occupent sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle « entre les mathématiques et l'opéra buffa donnent des « jouissances d'autant moins vives qu'elles sont plus durables, « et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de « les éprouver encore. Tout est, au contraire, incertitude et « imagination en musique ; l'opéra qui nous fait le plus vif « plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après et n'y plus « trouver que l'ennui le plus plat ou un agacement désagréable « des nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme « à voix glapissante ou il fait étouffant dans la salle ou l'un « de vos voisins, en se balançant agréablement, communique « à votre chaise un mouvement continu et presque régulier. « La musique est un plaisir tellement physique, que l'on voit « que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à « décrire. »

Dans les lettres sur Haydn il affirmera que « dans les arts rien ne vit que ce qui donne continuellement du plaisir ». La musique excelle pour lui à peindre les *accès de joie animale.* Et comme ce Français sensuel et sensualiste estime que le plus grand plaisir est celui de l'amour, il la goûtera d'autant plus qu'elle fournira un plus énergique excitant à son imagination ou à ses sens, c'est-à-dire qu'elle évoquera avec plus d'intensité, de violence, ou de mélancolie, les crises, les joies et les désirs de la passion. A cet égard il est formel. Sur ce seul point il ne se contredira jamais. Pas de musique possible sans amour : idéal d'opéra mélodramatique et passionné, dont il ne connut pas le chef-d'œuvre, qui est *Carmen.*

« Je viens d'éprouver, ce soir, écrit-il, que la musique, « quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans le « même situation où il se trouve quand il jouit de la présence « de ce qu'il aime, c'est-à-dire, qu'elle donne le bonheur appa- « remmment le plus vif qui existe sur cette terre. »

La sensation immédiate lui importe seule. C'est pour cela,

sans doute, qu'il aime tant l'Italie, cette terre morcelée, déchirée par les luttes intérieures, semée de périls invisibles et terribles qui hantent l'imagination, où l'on vit parmi les intrigues, sans être assuré jamais du lendemain, et où l'on demande à chaque instant le maximum de jouissance. Pas de rêveries métaphysiques, mais des joies sans délai. Tout art réfléchi y est impossible. Nul n'a le temps de choisir ou de discuter : ce qu'il faut c'est une secousse puissante, brève, vite oubliée, et qui torde les nerfs quelques secondes. « Les gens de Kœnigsberg, dit Stendhal, arrivent au plaisir dans les arts « à force de raisonnements. Le Nord juge d'après ses sentiments « antérieurs, le Midi d'après ce qui fait actuellement plaisir à « ses sens. »

Il est curieux de remarquer en passant que Nietzsche, après son éclatante séparation d'avec la doctrine wagnérienne, en est arrivé à comprendre la musique de la même façon et à exprimer sa conception dans des termes presque identiques. Seulement sa sensualité sera peut-être d'ordre plus général ; il ne cherchera pas l'expression seule de l'amour dans la musique, mais celle de toute la joie physique. Il reste, malgré tout, moins précis, moins borné, si l'on veut, que Stendhal. Mais ce n'est qu'une imperceptible nuance qui les sépare. Leur surface de contact demeure très étendue. On entend l'écho des paroles de Stendhal dans les livres de l'Allemand : « Mon corps tout « entier, que demande-t-il à la musique ? Car il n'a pas d'âme... « Je crois qu'il demande un allègement, comme si toutes les « fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes « légers, hardis, effrénés et orgueilleux. » Et ailleurs : « Mes « objections contre la musique de Wagner sont des objections « physiologiques. A quoi bon les désigner encore sous des « formules esthétiques ? L'esthétique est une physiologie appli- « quée. »

Concordance qu'il faut noter, car ces citations de Stendhal et de Nietzsche fixent deux des moments les plus significatifs de l'histoire de la musique française : celui de l'invasion italienne et celui de l'invasion allemande. Le sens de la juste et large déclamation, patrimoine de nos musiciens, et que Stendhal appelait dédaigneusement la *propreté du chant français*, s'est enrichie des apports étrangers. Une fois de plus nous avons filtré les influences extérieures; mais à ces deux instants on

aurait pu croire que la tradition française allait sombrer à jamais. Epreuves bienfaisantes dont notre école contemporaine est sortie plus vivante, plus souple, plus variée.



Stendhal ne parut pas entrevoir que la musique, après les Italiens, se développerait dans deux sens, celui de la symphonie et celui du poème symphonique, musique pure et musique descriptive, et que la fusion des deux genres renouvellerait complètement l'esthétique théâtrale. De son temps, pourtant, on jouait déjà le *Freyschütz* de Weber, rival de Rossini. Mais ce qui empêcha Stendhal de comprendre le maître allemand, ce fut le culte, outré jusqu'à la superstition, qu'il professait pour la voix humaine. L'orchestre doit se tenir avec elle dans les bornes d'une modeste conversation. Aussi Beethoven l'effraie, Mozart lui paraît souvent surchargé, le Rossini de la seconde manière en décadence, et Haydn, le bon Haydn lui-même, dont les vieux amateurs savourent les quatuors simplets, obscurs. « Quelque « médiocre que soit le chanteur, dit-il, quand il est en scène « tout doit lui obéir et le suivre, non pas assurément par déférence pour sa personne, mais par respect pour l'oreille du spectateur. » Il se plaint que l'abus de la symphonie gêne la liberté du chanteur et l'oblige à suivre la mesure. Avec quel lyrisme célèbre-t-il les *fioritures*, les *scale brillate* et les *abandonnés* du castrat Veluti ! Quand ce chanteur termine son air sur une large note soutenue, « il est impossible, d'après Stendhal, qu'une femme « qui aime résiste à ce cri du cœur ». A cette admiration sans bornes, il y a deux causes, l'une qu'il reconnaissait, c'est l'incomparable beauté de la voix humaine et sa puissance d'expression, et l'autre, dont il se doutait à peine, l'impossibilité pour lui d'être ému par une mélodie sans paroles, c'est-à-dire sans indication pour son imagination et sa sensibilité qui n'étaient pas assez aiguës ou pas assez *musicales* pour s'abandonner et se livrer sans guide à la seule emprise des sons. Et voilà précisément le point faible du génie de Stendhal, si vivant, si précis, si tourmenté : la sécheresse, l'irrémédiable pauvreté de la vie profonde.

Cette adoration exclusive de la voix humaine ne permet

aucune description et aucun développement orchestral. Même dans l'oratorio il faudra que la mélodie chantée, à défaut de voix, par un instrument qui l'imite, se détache toujours nettement. Il parle ainsi du début de la *Création* de Haydn : « Les « thèmes n'étant pas résolus, il n'y a pas de chant, par consé- « quent, pas de plaisir pour l'oreille, par conséquent pas de « musique. C'est comme si l'on demandait à la peinture de « représenter une nuit parfaite, une privation totale de lumière. « Une grande toile carrée, du plus beau noir, entourée d'un « cadre, serait-elle un tableau? » Comparaison inexacte, car, dès qu'il y a sonorité, par cela même, la lumière joue ou, tout au moins la pénombre entr'ouvre ses mystérieux lointains. Et pour nous, auditeurs d'aujourd'hui, un thème qui tend à s'organiser, qui cherche à tâtons sa tonalité, accroche son rythme, rassemble ses parties constitutives, puis éclate largement, solidement, ou se fragmente, s'émiette, s'éteint et rentre lentement dans le silence d'où il s'était élevé; n'est-ce pas un drame, et peut-être le plus général et le plus poignant qui se puisse représenter ?

C'est que la musique, qui, sous l'influence italienne avait perdu tout son sens profond, est remontée aux sources vives des maîtres français du XVIIIe siècle et des allemands. Notre point de vue a totalement changé.

Si l'on admet avec Stendhal, et je crois cette proposition exacte, que *tout art est fondé sur un certain degré de fausseté*, ou d'une façon plus précise, avec Grimm, en forçant un peu le texte dont Stendhal s'est évidemment inspiré et en appliquant à la musique sa définition du poème lyrique, *une hypothèse particulière sous laquelle on s'engage à mentir*, nous verrons que l'hypothèse s'est, depuis cinquante ans, à peu près complètement renversée.

Pour Stendhal le compositeur devra mentir jusqu'au degré nécessaire pour donner le maximum de plaisir physique ; et comme la voix humaine en est le plus parfait agent, c'est pour la mettre en valeur et déployer toutes ses ressources que l'œuvre sera conçue et écrite. Pas de description ni de symphonie, ou tout au plus ce qui en est indispensable pour permettre au chanteur de se reposer, ou pour distraire l'attention de l'auditeur. La musique étant, toujours d'après lui, le *moins intellectuel* de tous les arts, toute action générale, toute tragédie proprement

dite, sera interdite à l'opéra. Il n'y faudra que des anecdotes dramatiques. Hypothèse étroite qui réduit toute œuvre théâtrale à quelques duos d'amour et quelques meurtres. Pour deux compositeurs italiens, *Pelléas et Mélisande* et *Tristan et Isolde* eussent été des sujets identiques, à airs d'amour et scènes de mort interchangeables.

Nous admettons, aujourd'hui, l'hypothèse exactement contraire à la précédente : la musique est pour nous le plus intellectuel de tous les arts. Par son imprécision même, elle est devenue la langue métaphysique par excellence. Le plaisir physique, nous l'éprouvons sans doute toujours, mais moins matériel, moins immédiat, plus délicat et plus caché. Une belle sonorité ne sert que d'enveloppe à une belle idée. Elle est la condition indispensable mais non plus unique de l'émotion ; nous demandons une raison de son existence, et ne la goûtons pas si elle est inutile. Il y a, au fond de nous-même, des replis, des cavernes secrètes où notre pensée n'ose pas s'aventurer seule ; il faut une allégresse hardie et un joyeux courage pour oser y jeter un regard. La musique nous guide à travers l'ombre qui nous déborde. Renan a noté dans la préface de ses *Drames philosophiques* cette évolution, l'une des plus caractéristiques de la mentalité contemporaine : « L'homme voit bien qu'il ne « saura jamais rien de la cause suprême de l'univers, ni de sa « propre destinée. Et cependant il veut qu'on lui en parle. « Une action dramatique vaut mieux pour mettre en saillie ces « doutes, ces demi-jours, ces audaces suivies de recul, ces « allées et venues de la pensée, que toutes les discussions arbi- « traires... La philosophie moderne aura sa dernière expression « dans un drame, ou plutôt dans un opéra ; car la musique et « les illusions de la scène lyrique serviraient admirablement *à « continuer la pensée au moment où la parole ne suffit plus à « l'exprimer.* »

Il faudra, pour réaliser une telle conception de l'opéra, de grands développements symphoniques. La parole chantée donne le schéma ; seule la symphonie exprimera l'inexprimable, là où les mots et la voix humaine sont impuissants.

On voit combien le point de vue de Stendhal se trouve renversé et ses opinions démodées. Mais, en cette matière comme ailleurs, l'auteur de la *Vie de Rossini* nous déconcerte par l'inattendu de ses vues. Toujours en deçà ou au delà de la vérité et de l'erreur, il nous égare à travers une infinité d'hypothèses contradictoires ; et dans une même page de l'un de ses livres, nous pouvons voir en lui un retardataire ou un précurseur. Nul critique n'a trouvé encore, depuis que l'on écrit sur lui, le lieu d'où nous apercevrons l'ensemble de cette âme complexe et divergente. On ne le peut observer que par un côté à la fois. Aussi, après avoir démontré qu'il fut le type de l'amateur de musique de son temps, pourrait-on, presqu'aussi bien prouver qu'il eut la prescience des évolutions futures de la musique au cours du XIXe siècle. En vérité il faudrait, pour y réussir complètement, être plus stendhalien que Stendhal lui-même et analyser les textes avec une perspicacité prévenue. Mais sans tomber dans de telles exagérations, il me semble que, sur deux points, sa vision fut singulièrement aiguë et prophétique.

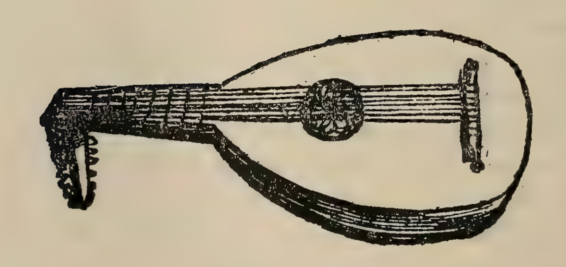
D'abord, ce critique, qui n'aimait pas la musique descriptive, a laissé échapper de sa plume cette note curieuse, à la page 46 de la *Vie de Rossini* :

« On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec « les grandes draperies bleu d'outre-mer prodiguées par « plusieurs peintres célèbres, entr'autres par Caro Dolce, dans « les sujets tendres et sérieux. » Ces mots étaient très hardis à l'époque où Stendhal les écrivait. Et voilà, déjà, dans cette petite phrase, la substance des articles fameux de Baudelaire sur Richard Wagner, le germe de la théorie de la *Concordance des arts*, qui devait donner naissance à tant d'œuvres absurdes, curieuses ou même de génie.

D'autre part, Stendhal a affirmé, et à plusieurs reprises : « En musique le beau idéal change tous les trente ans. » Cette affirmation a l'air d'un paradoxe de causeur brillant, de sceptique beau parleur. Nul n'a prêté d'attention à cette boutade. Et voici que trente ans environ après cette prédiction, Wagner vient à Paris et que Théophile Gautier, Baudelaire, Gérard de Nerval, et après eux l'élite des esprits français, s'engouent prodigieusement pour les drames lyriques de cet étranger, que l'échec de *Tannhauser* même retentit profondément dans toute la musique française, et qu'après des traverses sans nombre

tout le grand public suit cette impulsion. Et voici qu'un peu plus de trente ans, cette fois, après les premières tentatives d'invasion du maître allemand, au moment où les amateurs les plus éclairés commencent à se lasser de l'obscure grandeur du romantisme et de l'idéologie wagnérienne, une musique nouvelle, et bien française celle-là, portant à son maximum la *propreté* du chant, délicate et tragique, limpide et mystérieuse, les enchante, s'empare d'eux et les domine : *Pelléas et Mélisande* succède à *Tristan et Isolde*. La prophétie de Stendhal s'est rigoureusement accomplie ou plutôt, sa loi s'est vérifiée. Quelques-uns ne manqueront pas de dire qu'il n'y a, dans tout cela, peut-être, que l'effet du hasard. Et cependant, qui sait ?.....

ALEXANDRE ARNOUX.





UN ROMANTIQUE SOUS LOUIS-PHILIPPE (1)

DANS ce récent volume sur Berlioz, type accompli du romantique qu'il se donna la tâche d'étudier par le menu, M. Adolphe Boschot a réalisé mieux que jamais son système de critique biographique. Après avoir lu et relu l'admirable ouvrage qui stupéfie par l'abondance des faits et des déductions logiques, par les parallèles établis entre l'homme intérieur et son œuvre, l'homme extérieur et son temps, je me suis souvenu de la définition que donna de la critique un auteur moderne. Il l'appela « la police de la pensée ». Et je me dis avec une pointe d'envie — tout historien est si jaloux de pouvoir tirer des aveux aux morts ! — que le très bel écrivain d'*Un Romantique sous Louis-Philippe*, possède, à l'extrême, une âme objective de juge d'instruction, mais de juge d'instruction analyste qui s'embarrasse moins de mettre de la science dans ses synthèses, que de rechercher la vérité, fût-ce aux dépens de ses préférences personnelles.

Il est visible, en effet, que M. Boschot, berliozien, pourrait fort bien passer, aux yeux de beaucoup de gens, pour un ennemi du « génie incomplet » que fut le disciple de Lesueur. Contre cette accusation possible il faut s'élever tout d'abord. La critique, comme l'entend notre distingué confrère, relève autant de la biologie que de la psychologie. Traiter d'un homme

(1) Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.

et de son œuvre, c'est travailler sur une matière organique et des éléments psychiques, c'est disséquer le corps et démonter l'appareil cérébral, c'est faire disparaître toute trace de fard sur le visage du sujet et dégrimer totalement sa conscience, c'est mesurer dans leur sincérité relative les passions qui l'ont tourmenté, c'est révéler le but de telle action boîteuse, la nécessité de tel mensonge ou l'ingénuité de telle confidence. Un système aussi rigoureux n'admet aucune demi-mesure : tout ce qui est déterminatif de l'individu ne saurait être éliminé. D'ailleurs, les demi-dieux à qui l'on arrache le masque se rapprochent de notre pauvre humanité ; malgré leurs verrues et leurs tares nous les aimons parce qu'ils deviennent nos miroirs vivants.

Donc, M. Adolphe Boschot aime Berlioz, cela est bien certain, et j'en trouve la preuve dans le soin même qu'il apporte à faire saillir l'anormalité de sa nature et de ses gestes.

Il ne va pas jusqu'à prétendre que son héros, dolichocéphale roux, devait être forcément un homme d'initiative et d'énergie et que ses yeux bleus annonçaient les triomphes, mais il nous démontre clairement que le Jeune-France fut le très habile Maître Jacques de sa destinée, l'agent actif de ses avatars et que la collaboration de sa personnalité tapageuse avec une élite révolutionnaire produisit des résultats inespérés, si l'on tient compte surtout du manque d'éducation artistique qui fut le défaut de son talent et peut-être aussi la raison de son orgueil.

On peut affirmer que l'auteur a saisi la causalité de tous les événements de la vie du compositeur. En le soustrayant aux pseudo-biographes dont les vues d'ensemble trop bornées et le parti pris avaient laissé subsister maintes erreurs de détail, il l'a replacé dans son vrai milieu, lui a rendu ses aptitudes, fait ressortir son principe individuel basé sur l'égoïsme, et s'il n'a pas dissimulé les orviétans étalés dans les boutiques romantiques, c'est que son impartialité le lui défendait.

Certes Berlioz peut paraître un modèle bien singulier, dont l'originalité superficielle est faite de tics. Il n'en est pas moins vrai qu'il résume tout l'essentiel du Romantisme et son peintre aurait pu lui appliquer ces paroles de Montaigne : « Chacun regarde devant soy, moy je regarde dedans moy, je n'ay affaire qu'à moy ; je me considère sans cesse, je me contrerolle, je me

goûte. Les autres sont toujours ailleurs, s'ils y pensent bien, ils sont toujours avant. Moy, je me roule en moy-même ».

Nous avions quitté le pensionnaire de la Villa Médicis au lendemain de son faux suicide ; nous le retrouvons grisé de son retour à la vie, sur la plage de Nice, faisant des projets musicaux, caressant un désir de travail qui n'aboutira pas tout de suite. Ayant regagné Rome, il termine son *Mélologue.* « Au vrai, dit M. Boschot, cet étrange amalgame de compositions les plus diverses et de tirades empruntées par Berlioz à son thesaurus passionnel, ne peut guère être goûté en tant qu'œuvre d'art. Mais aucun document n'est plus curieux, plus instructif. Détachée du héros romantique, l'œuvre est morte. Rattachée à lui, elle vit de son âme même ; elle nous donne une série de reflets immédiats, de gestes et de cris réflexes, où nous pouvons découvrir plus que hauteur, c'est-à-dire l'homme ».

Nous voyons alors, jour par jour, se dévider la période d'exil du héros fashionable. C'est l'école buissonnière aux cascades de Trivoli, ce sont des rêveries parmi les ruines, de galantes entreprises à Subiaco, des danses avec les belles filles de l'endroit, tout un poème voluptueux où le littérateur-peintre a fait revivre joliment les paysages italiens.

Lorsqu'ayant travaillé peu, mal, constamment en retour sur soi-même, Berlioz, l'esprit fouetté par la brillante réussite de *Robert le Diable* et écœuré des stagnances de l'Ecole, quitte Rome pour regagner Paris, coûte que coûte, il s'arrête au pays natal et cinq mois durant y souffre de la banalité quotidienne. Combien délicieux les croquis provinciaux où l'auteur a eu la coquetterie de faire refleurir le style suranné d'alors ! Bientôt, voici Novembre et c'est Paris où, par le fait de l'obéissance à des désirs non périmés, l'ancien logement d'Harriett Smithson devient celui de Berlioz. Un mois plus tard, le jeune musicien qui la veille, avait scandalisé le bourgeois avec son *Mélologue* déclamé par Bocage, se fait présenter à l'actrice anglaise et, de suite, des liens mystérieux s'établissent entre ces deux êtres si dissemblables : elle, puissante, toute en chair ; lui, maigre et tout en nerfs.

Il faudrait des pages et des pages pour analyser les mille incidents qui précèdent le mariage de Berlioz et le suivent. A la suite d'échecs renouvelés, Ophélia résiste à son amoureux byronien, mais lui veut l'épouser. Il expose ses projets à sa famille

d'où malédictions de celle-ci. Alors ce sont des sommations respectueuses, des scènes d'amour et de chagrin fou, la préparation d'un bénéfice double, la chute d'Harriett qui se casse la jambe, le souci pour le musicien de partir en Allemagne, sa volonté d'échapper à cette obligation, etc. Suivent des mois de lutte, d'efforts vains, de manœuvres politiques pour aboutir à un nouveau drame. Miss Smithson s'est reprise, elle refuse de se laisser épouser... Alors Berlioz s'empoisonne. Heureusement que la réconciliation est un antidote en pareil cas.

En Octobre 1833 le couple bizarre est marié. D'admirables pages peignent l'unique année de réel bonheur qu'aura vécue Berlioz. Combien délicieuses les descriptions de Montmartre où villégiaturent les jeunes mariés en attendant la venue d'un enfant et comme l'analyse d'*Harold en Italie* montre bien l'homme dans le musicien !

Devenu forçat du feuilleton, — journaliste-né, le jeune Prix de Rome devait vivre de sa plume — il travaille lentement au *Benvenuto Cellini* qui lui ouvrira les portes de l'Opéra. Et nous arrivons au *Requiem*, « à cette œuvre bigarrée, parfois violente, théâtrale, jamais vulgaire, ni plate, ni froide ; jamais inexpressive ».

A propos de l'exécution de ces « fugues sonores » où le compositeur « a mis son génie pittoresque et son âme même » M. Boschot ne veut pas qu'Habeneck ait pris tranquillement sa prise de tabac, au moment même où toutes les trompettes du jugement dernier allaient retentir. Comme on ne sait rien d'exact à ce propos, et comme l'invraisemblable peut avoir été vrai de la part du grincheux souvent inconscient qu'était Habeneck, j'estime que la tabatière ne devait pas devenir l'objet d'un leitimotiv tendancieux et laissant tout en suspens. Il faut qu'une tabatière soit ouverte ou fermée.

Mais ce n'est là, de ma part, qu'une simple critique de détail car, à partir de la chute de *Benvenuto* mon admiration ne fait que grandir. M. Boschot a su démêler les raisons de cette chute, c'est-à-dire l'absence du public prouvée par les chiffres et il intéresse infiniment en mettant à nu la détresse de Berlioz, le chantage organisé par Janin, le don de 20.000 francs fait par Paganini qui achetait ainsi tout une presse hostile. Et que dire de l'étude vraiment sans rivale qu'il fait de *Roméo et Juliette*,

si ce n'est qu'elle lui assurera les suffrages unanimes de la plus sincère admiration ?

« La tendresse et la passion, dit l'auteur en parlant de cette œuvre, la mélancolie et la douceur rêveuse, les larmes du désir et de l'amour, — tous ces frissons de l'éternelle âme humaine, frissons de Berlioz même, — il venait d'en donner l'une des expressions les plus magnifiques et les plus exactes, à la fois pittoresque et intérieure, poétique et musicale ».

En 1840, nous assistons à l'épuisement nerveux du musicien que les critiques blessent mortellement, puis à l'exécution de la *Symphonie funèbre et triomphale*, exécution où le grotesque coudoie le tragique et voici que commencent à se dérouler des années mystérieuses, des années remplies de douleur secrète, à cause de la terrible jalousie d'Harriett, des années de labeur sans issue où l'arrangement du *Freischütz* précède un « volcanisme » produit par la *Vestale*, où son dégoût de tout, même de sa femme, l'amène à vouloir tromper son propre cœur et le met aux mains de la jolie Recio, chanteuse médiocre, où enfin, déprimé, inquiet, il songe à fuir un milieu asphyxiant et regarde vers l'Allemagne. Lorsqu'il s'évade, à la suite de mille tribulations, il n'échappe pas à cette Marie Recio et, comme le dit fort bien l'auteur, commence déjà pour Berlioz le crépuscule d'un Romantique.

Que de détails heureux j'ai dû négliger ! Un si rapide exposé ne saurait rendre les beautés de ce livre qui n'est pas seulement de l'histoire, mais aussi de la forte littérature. Dans une langue heureuse et qui fait image, en usant de procédés bien personnels M. Boschot ne laisse jamais dans l'ombre la moindre particularité de la physionomie de son héros. Poussant son besoin de vérité jusqu'à la minutie, il donne aux dates une signification capitale et toujours précise et l'on pourrait dire que sa psychologie est chiffrée.

L'intérêt constant fait de cet ouvrage un roman d'action dont aucune partie ne saurait être négligée ; dans son ensemble *Un Romantique sous Louis-Philippe* constitue une œuvre d'art qui devient un exemple. C'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire, car il est temps vraiment de ramener la critique à l'analyse des faits et des individus, à la peinture des actes privés qui sont les reflets de la pensée créatrice.

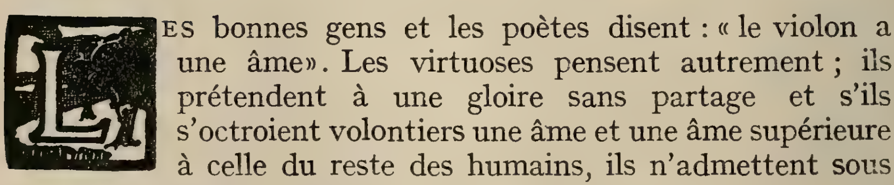
MARTIAL TENEO.



L'HYGIÈNE DU VIOLON

Conseils pratiques sur l'entretien des Instruments a archet en vue de leur conservation

Première causerie



Les bonnes gens et les poètes disent : « le violon a une âme». Les virtuoses pensent autrement ; ils prétendent à une gloire sans partage et s'ils s'octroient volontiers une âme et une âme supérieure à celle du reste des humains, ils n'admettent sous ce vocable quand il s'agit de leurs violons que le bout de bois reliant la table au fond. Ils abusent même de la connaissance qu'ils ont de cet organe mobile qui règle tout l'édifice sonore, pour lui imposer de nombreux et souvent stériles déplacements. Cependant, si captivés qu'ils soient par leur propre personnalité, ces artistes voient dans le compagnon obligé de leur carrière quelque chose de plus qu'un outil semblable au piano, au piston ou à la clarinette. Le plaçant en dehors et au-dessus de la foule des autres instruments, ils lui attribuent une certaine individualité dont ils profitent, pour lui imputer en retour la plus grande partie de leurs propres défaillances ; il est le bouc émissaire de tous les péchés d'Israël. Ont-ils été inférieurs à eux-mêmes par suite d'un manque de dispositions à un moment donné, devant le public ? Ce dernier a-t-il témoigné moins d'enthousiasme que d'habitude à leur égard ? Il n'est pas

rare de les entendre accuser leur instrument et le rendre responsable de leur mauvaise fortune. — Mon .....i est capricieux, dit l'un. — Mon .....o craint l'humidité, dit l'autre. —Sur mon.....us, quand le temps va changer, impossible de réussir le staccato, et deux notes ne sortent, pas dit un troisième.

C'est ce qui explique les fréquentes transactions, joie des marchands, dans ce marché de la lutherie, que l'on pourrait, sans exagération, appeler la traite des noires et des blanches du domaine musical.

Les instruments à archet ne méritent à vrai dire « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité » ; ils n'ont pas d'âme dans le sens voulu par les poètes, et leur responsabilité est plus limitée que ne le prétendent les virtuoses. Il est pourtant indéniable qu'ils sont extrêmement sensibles aux influences climatériques, et cela ne peut surprendre celui qui les sait composés de matériaux exclusivement tirés du règne végétal (bois) et du règne animal (colle, cordes).

Ces éléments conservent jusqu'à leur destruction complète la propriété d'accuser par un changement d'état particulier à chacun d'eux les moindres variations atmosphériques, propriété que possèdent à un degré infiniment moindre les minéraux. Ils sont donc doués d'une vie obscure, si l'on peut dire, qui leur reste de leur origine respective, et n'est-ce pas en utilisant une telle sensibilité que le physicien construisit à l'aide d'un seul cheveu l'instrument météorologique appelé hygromètre ? Aussi voyons-nous les violonistes redouter avec raison, et pour leur réputation et pour leur instrument, le séjour sur les bords de la mer, ou les voyages dans certains pays chauds et humides.

De même que nous sommes dans la nécessité de vivre avec nos propres infirmités, il nous faut accepter celle de nos violons, et si une hygiène rigoureuse et appropriée à notre tempérament nous met à l'abri d'une foule d'indispositions auxquelles nous sommes tous plus ou moins sujets, nous pouvons, par des pratiques rationnelles, soit générales, soit particulières à telle nature d'instrument, limiter les malaises de nos violons, réduire à leur minimum ce que les virtuoses, et à leur exemple les amateurs, appellent des caprices, et même souvent les guérir d'affection chroniques, sans être obligés de les soumettre à des traitements héroïques... qui ne sont pas toujours pratiqués par des héros.

Un vieux préjugé veut que la meilleure manière de conserver un violon soit de le suspendre à un mur bien sec, à l'abri des rayons du soleil. On prétendait même naguère (quelques-uns ont conservé cette croyance) que c'est ainsi que les antiques, ont acquis quelque peu de leur excellence, et on indiquait comme complément esthétique de ces qualités d'acoustique le beau *dégradé* qui forme de si charmants effets de lumière sur le vernis du fond, ainsi que l'usure de la partie postérieure de la volute.

Il est probable que de tout temps on a accroché des violons aux murs, ce qui n'est, somme toute, pas plus ridicule que d'y accrocher des assiettes, mais cela ne fut jamais une pratique courante.

Les belles caisses des XVIIe et XVIIIe siècles, recouvertes de cuirs gaufrés et dorés au petit fer, ornées de fermoirs ciselés, en bronze doré ou en argent, confortablement capitonnées à l'intérieur de velours soie vénitien, ainsi que les caisses plus légères, plus portatives, moins riches, à l'usage des musiciens professionnels, moins riches eux aussi, qui sont parvenues jusqu'à nous, en font foi.

Ces dernières, infiniment plus nombreuses, nous expliquent la raison du *dégradé* auquel on attache tant de prix, et surtout de ces blessures imprévues et pittoresques que tout violon ancien qui se respecte doit glorieusement porter. De tels étuis pour transporter les violons en ville étaient relativement légers et pratiques, mais les instruments y étaient fort mal logés. Généralement non capitonnés à l'intérieur, n'épousant pas les formes du violon, on y enfilait ce dernier la tête en avant, puis l'archet à son côté. L'instrument n'étant pas maintenu subissait une série de frottements contre les parois à chaque mouvement du porteur, et pendant le transport avait lieu le premier conflit entre le violon et l'archet, en attendant celui de la salle des Concerts.

Ainsi s'est produit en partie ce beau *dégradé* qui fait l'admiration des connaisseurs. Le reste est venu sous d'autres influences, comme nous le verrons tout à l'heure.

On peut ajouter que les vieux violons français et allemands ont été secoués de la même manière et tout autant que leurs congénères d'Italie et que cela ne les a guère bonifiés, ce qui ferait dire à un logicien que le traitement des nationalités ne saurait être uniforme.

D'autres frottements sont venus achever ce *dégradé* et lui donner son dernier lustre.

Si, pour le violoncelle, les places où l'on constate l'usure s'expliquent aisément par le contact des jambes et les incursions de la main gauche, il n'en est pas de même du violon.

Comment expliquer chez les anciens instruments d'Italie cet énorme triangle qui couvre parfois presque tout le dos ? Ces places dépouillées sur la table à *droite* et à gauche du tire-cordes et enfin cette dégradation qui va souvent jusqu'à l'usure profonde du bois sur le côté droit de la volute ?

Pour avoir la clef de cette petite énigme il suffit de se reporter aux temps anciens.

En Italie, une grande partie des violonistes a de tout temps joué en tenant l'instrument appuyé à plat sur la poitrine, comme nos modernes « pifferari ». C'est ainsi que s'est achevé le triangle commencé dans la caisse. Quant au *dégradé* de la table, à *droite* du tire-cordes, il faut savoir que jusqu'au commencement du XIX[e] siècle, il n'existait aucune règle pour tenir l'instrument. Les uns appuyaient le menton sur la droite de la table, d'autres sur le tire-cordes, d'autres enfin, comme nous le pratiquons aujourd'hui, sur le côté gauche. La mentonnière n'était pas inventée (elle date de Spohr), et le menton marquait rapidement sa place sur l'épiderme tendre des vernis italiens.

J'ajouterai que la forme des vêtements était très défavorable à la tenue de l'instrument. Aussi, les violonistes des temps passés auraient-ils crié au miracle, s'ils avaient vu nos virtuoses modernes s'accorder de la main gauche pendant les pauses et les silences, en maintenant leur violon dans sa position, et ils n'auraient pas pu en croire leurs yeux, s'ils avaient été témoins du petit tour de force, inconnu de Paganini, qui consiste à abandonner complètement le violon pour tendre l'archet ou tourner la page au pianiste, et à faire tenir par la seule pression du menton ledit violon dans sa position horizontale. La coupe de nos vêtements modernes favorisée par une bonne mentonnière, et un coussin sphérique, placé sous le revers de l'habit, suffisent pour opérer le miracle.

Nos ancêtres, eux, que faisaient-ils pour s'accorder ? Ils appuyaient la volute de leur violon contre un meuble, un pupitre, le dos d'une chaise, et par ce moyen aussi disgracieux que sûr, mettaient en mouvement les deux chevilles de gauche.

J'ai vu un Amati superbe, au demeurant bien conservé, dont la tête était littéralement usée du côté droit par suite de cette pratique.

Il nous reste maintenant à savoir s'il est plus favorable à un violon d'être accroché au mur, suspendu dans une vitrine ou calfeutré dans une caisse.

Il est bien entendu, à moins d'indication contraire, que tout ce que nous allons dire dans la suite sur le violon s'appliquera également à l'alto et au violoncelle.

Vous est-il arrivé d'accrocher un violon au mur dans le but d'orner votre appartement ? Afin de jouir plus complètement de la vue d'un antique pour lequel vous avez de la prédilection ? Pour l'avoir facilement sous la main sans être obligé de passer par le petit ennui de le déballer d'une caisse plus ou moins difficile à manier ; ou enfin, en vue de la conservation de ses qualités, sinon de son amélioration ? Vous avez dû remarquer qu'il se comportait toujours, quelles que fussent sa nature et son origine, de la façon suivante : d'abord il perdait rapidement l'accord avec des écarts très sensibles, puis, dans un bref délai, les cordes sautaient l'une après l'autre dans l'ordre suivant : mi, la, sol, ré. Cette dernière corde elle-même qui ne se brise jamais sur les instruments pourvus de caisses, et qu'on est obligé de changer quand elle est usée par le jeu, finissait par se rompre à son tour.

Si entre temps il vous est arrivé de jouer l'instrument, vous avez constaté qu'il était devenu revêche et réfractaire, que la quatrième corde produisait un son de ferraille, que les autres tenaient mal l'accord, et qu'en un mot il avait changé à son désavantage. Il vous a fallu le manier un certain temps, faire quelques gammes, exécuter un certain nombre de traits, pour le chauffer comme on dit en terme de métier, et lui rendre la limpidité de son timbre avec sa facilité de jeu.

L'expérience vous a donc démontré qu'il n'y a rien de plus funeste aux instruments à cordes que d'être exposés ainsi, quelle que soit la disposition du lieu. Les appartements habités les plus confortables, où le chauffage est modéré en hiver, où l'aération se fait en toutes saisons, ne sont pas à l'abri de ce reproche ; à plus forte raison les maisons dotées de calorifères et les locaux humides dans lesquels le désastre devient rapidement complet comme on le verra tout à l'heure. Pendant les

longs mois d'hiver, en présence du chauffage artificiel, l'air se dessèche, il dessèche aussi les cordes, les rend fragiles, le fil métallique qui entoure la quatrième devient indépendant du boyau et produit le bruit de ferraille dont nous venons de parler ; cet air trop sec dessèche aussi le bois, et lui donne la tendance à produire un son rauque et voilé. Puis quand on aère l'appartement, sous l'invasion brusque de l'air froid, bois, vernis, cordes, colle, tout se contracte subitement, pour reprendre bientôt, sans aucune gradation, un excès de dilatation et de sécheresse. Le passage aussi brutal du chaud au froid et réciproquement ne peut que rendre les instruments rebelles à l'archet.

Supposons maintenant un lieu humide, non chauffé. Alors le cas devient rapidement plus grave. L'humidité ramollissant la colle, peu à peu le manche, sous la sollicitation des cordes, vient en avant, le renversement diminue, la touche se rapproche de la table, le chevalet paraît trop haut et le violon devient injouable. Il arrive même que le manche finisse par se détacher complètement du tasseau contre lequel il était collé.

Quoique l'été soit moins nuisible, le contraste des journées étouffantes avec la fraîcheur des nuits, les orages subits, en un mot le jeu changeant de l'état atmosphérique, tout cela n'est pas favorable à la santé des violons.

Ces inconvénients peuvent être évités en tenant l'instrument dans une caisse convenablement confectionnée. Lorsque vous en sortez votre violon, s'il est sain et de bonne constitution, lors même que vous ne l'auriez pas touché de quinze jours, il est à peu près d'accord, et peu de chose suffit pour le mettre en état d'être joué. La chanterelle seule a pu sauter, ce qui arrive généralement lorsqu'il y a de grandes perturbations barométriques. Ainsi enfermé, l'instrument a ressenti le minimum d'influences étrangères.

Quelle est la meilleure caisse ?

Celle d'abord dont l'extérieur est en bois verni ou recouvert de peau. C'est le plus parfait isolateur. Méfiez-vous des caisses de métal recouvertes de maroquinerie. Le métal attire toujours l'humidité. Quant à l'intérieur, il doit être garni d'un tissu moelleux. La laine est excellente pour les instruments que l'on manie journellement. Mais pour ceux que l'on ne joue pas régulièrement ou que l'on garde comme objets de collection,

le velours ou la peluche de coton et de préférence celle de soie sont ce qu'il y a de mieux, car ces tissus sont réfractaires aux vers si avides de la laine.

On a abandonné dans ces dernières années les anciennes caisses dites françaises en faveur d'étuis-formes soi-disant élégants, plus faciles à transporter. Si vous avez un instrument de prix, ne sacrifiez pas à une fausse élégance et ne craignez pas de le loger dans une caisse robuste, capable de résister aux chocs, et assez épaisse pour le protéger contre les intempéries.

Peu de personnes accrochent aux murs des violons crémonais de grande valeur, et la majorité des amateurs ou collectionneurs les installent dans des vitrines à l'instar des musées.

Il est aisé de déduire de ce que nous venons d'apprendre que si la vitrine protège les instruments dans une certaine mesure, elle ne peut pas valoir la caisse qui est efficace. La vitrine est, de plus, coupable d'un genre de méfait qui lui est propre : la décoloration du vernis.

On a en effet constaté que l'exposition à la lumière est la perte du beau coloris des anciens vernis italiens. La décoloration est générale lorsque les instruments sont exposés de manière à recevoir la lumière de tous côtés. Cela a dû arriver à certains Crémone qui passaient pour très colorés il y a un peu plus d'un demi-siècle, et que nous connaissons pour être d'une teinte très atténuée. Elle est partielle lorsqu'une des deux faces reçoit seule la lumière. Des auteurs, peu au fait, ont écrit à ce sujet que quelques maîtres-luthiers anciens avaient pour habitude de vernir la table ou le dos de leurs instruments d'une teinte plus claire que le reste.

Un tel ensemble de faits nous porte à considérer comme logiques les pratiques que j'ai vu observer par les violonistes expérimentés et qu'il est bon de suivre.

Il ne faut jamais jouer dans un salon ou dans une salle de concert sans avoir préalablement laissé à son instrument le temps de subir l'influence de la température ambiante, faute de quoi l'exécutant sera dans l'obligation de rectifier à chaque instant l'accord de son violon pendant toute la durée du morceau. On sait combien l'instabilité de l'accord est désagréable à l'auditeur et préjudiciable à l'artiste qui ne reste plus le maître de ses moyens, préoccupé qu'il est par la nécessité de guetter les silences et les repos pour donner au hasard un tour de cheville.

Une pratique ayant pour but de ménager la chanterelle, consiste à baisser cette dernière au moment de remettre son violon dans l'étui après avoir fini de jouer. J'ai remarqué que cela n'empêche pas cette corde de se briser si elle est prédestinée à une fin prématurée, et cela arrive généralement lorsqu'on la tend de nouveau. Cette habitude a encore pour résultat de déséquilibrer l'instrument.

Si l'on veut qu'un violon soit jouable, il faut le maintenir le plus possible constamment acccordé. Grâce à la pression des cordes, l'instrument conserve cet équilibre qui lui assure la stabilité de l'accord et exalte en même temps les qualités sonores dont il est doué. Cette pression formidable des cordes qui passe pour la grande destructrice des instruments à archet leur procure l'énergie vibratoire sans laquelle le sonorité n'a ni volume ni beauté.

Un violon qui n'a pas été joué depuis longtemps et qui est resté dégarni de cordes, si on le monte, même avec des cordes ayant servi, ne tient pas l'accord et pendant un certain temps reste inférieur à lui-même au point de vue de la sonorité.

On peut citer à ce propos l'aventure arrivée à Sivori. Appelé à se produire dans un concert à Gênes, je ne sais plus dans quelle circonstance, la municipalité de la ville lui avait demandé de jouer sur le violon de Paganini, religieusement conservé dans une vitrine du musée, et auquel on n'avait pas touché depuis des années. Le jour du concert, Sivori monta le Guarnerius avec soin, puis il voulut s'en servir pour la répétition. Il s'aperçut bien vite qu'il n'en pourrait rien tirer de bon ; le fameux violon ne tenait pas l'accord et la sonorité était détestable. Il ne dit rien, mais le soir, devant le public, il se produisit sur son propre instrument, et obtint un immense succès auquel vint s'ajouter l'illusion d'entendre de nouveau résonner le « Canon » de Paganini sous les doigts de son unique et célèbre élève.

Lorsqu'on veut se servir d'un violon qui n'a pas été joué depuis longtemps, on est assez déçu de constater qu'il a perdu toutes ses qualités. Cette infériorité n'est que momentanée; une fois monté et joué, il redevient ce qu'il était auparavant dans un délai généralement assez court, qui peut varier de quinze jours à un mois. Il arrive fréquemment que le possesseur

d'un beau violon, ignorant ce fait, s'imagine qu'il a besoin d'une réparation et l'envoie chez le luthier. Inutile d'ajouter que si ce dernier est intelligent, il n'y touche pas, à moins d'y constater une tare matérielle.

La rupture d'une corde suffit pour changer l'équilibre d'un instrument et c'est seulement quelques minutes après le remplacement de la corde brisée que l'équilibre primitif se rétablit.

Ces phénomènes ont donné naissance au préjugé si répandu qu'un violon perd ses qualités s'il cesse d'être joué, et que, par contre, il en acquiert de nouvelles par un usage ininterrompu. Aussi voit-on fréquemment des possesseurs de splendides Crémone demander à des élèves, voire même à des artistes, le service de les jouer. Les imprudents ! Indépendamment des accidents auxquels les violons sont fatalement plus ou moins prédestinés, surtout quand ils se trouvent entre les mains de personnes négligentes ou maladroites, on peut affirmer qu'un Crémone ne gagne pas, et qu'au contraire, il perd à être joué, surtout quand il devient le cheval de bataille d'un artiste professionnel qui l'use littéralement.

Il y a longtemps que les instruments anciens sont arrivés à leur point culminant, et presque tous déclinent à la place de progresser. Il est même prodigieux qu'ils aient vécu si longtemps, et la longévité de ces Mathusalem qui ont vu naître et disparaître tant de générations d'instruments chanteurs, frappeurs, gratteurs ou siffleurs, n'est pas la moindre des particularités merveilleuses qui les caractérisent.

Voilà pourquoi les instruments italiens de grande sonorité deviennent de plus en plus rares, et sont recherchés par les virtuoses désireux d'être entendus dans nos grandes salles de concerts.

Ce que je dis des instruments anciens s'applique aussi dans une certaine mesure aux instruments neufs, à condition qu'il soient excellents. Un instrument neuf a besoin d'être joué pendant quelque temps, non parce que le jeu lui procure des qualités, mais parce qu'étant journellement manié, constamment tenu d'accord, il a la tension nécessaire pour établir l'équilibre de toutes ses parties.

A partir de ce moment le violon ne gagnera plus. J'ai la conviction que les instruments des anciens luthiers italiens

étaient aussi bons, si ce n'est meilleurs, qu'ils ne le sont de nos jours, et cela dans les premières années qui suivirent leur fabrication.

Possesseurs de bons violons, gardez-vous de les donner à jouer, et rappelez-vous que le célèbre collectionneur Labitte formulait judicieusement cette idée quand il disait, non sans courage, que « les virtuoses sont les plus grands ennemis des violons ».

En conclusion, M. de la Palisse ajouterait :

« Voulez-vous un moyen préventif, sûr, de conserver vos violons ? Ne les prêtez jamais ».

Au début de cette causerie, j'ai beaucoup parlé de l'humidité et de ses méfaits. Pour épuiser la question, un dernier conseil : Ne vous hâtez pas d'enfermer votre violon dans son étui après vous en être servi. Posez-le d'abord pendant quelques minutes sur un meuble, quel qu'il soit, excepté une chaise, laquelle risquerait d'être choisie par une personne myope ou distraite.

— Pourquoi cette pratique ?

— Lorsque vous jouez et que l'âme noyée dans l'idéal, planant au-dessus du monde terrestre, vous interprétez les diverses inspirations des maîtres les plus vénérés, ou peut-être les vôtres, sans que vous vous en doutiez, votre haleine se condense prosaïquement sur la table du violon en une buée fatale au vernis, et pénètre dans l'intérieur à travers les ouïes. Si vous empêchiez cette humidité de s'évaporer en enfermant aussitôt le violon dans sa caisse chaque fois que vous cessez de jouer, elle finirait à la longue par imprégner les fibres du bois, et les amollir au point de gâter entièrement l'instrument. A votre grand étonnement vous verriez ce dernier décliner de jour en jour, atteint d'une maladie de langueur dont vous ne soupçonniez pas l'origine.

LUCIEN GREILSAMER.

(*A suivre.*)





NOTES JURIDIQUES

UNE ATTEINTE AUX DROITS DES COMPOSITEURS

Le compositeur de musique a sur son œuvre un droit absolu et exclusif. Aucune exécution publique ne peut avoir lieu sans son consentement — et cela sans distinction, même si l'exécution est gratuite, même si elle est organisée dans un but de bienfaisance — Tel est le principe admis sans conteste. Tel est le principe qu'il faut défendre énergiquement contre tous ceux qui voudraient y porter atteinte. L'exercice du droit d'exécution constitue en effet le mode d'exploitation le plus rénumérateur des œuvres musicales, puisque le compositeur est maître de n'accorder son autorisation d'exécuter que moyennant une redevance (1); et cette source de revenus doit demeurer intacte sous peine de rendre misérable la situation déjà peu lucrative des musiciens. Or ce principe du droit d'exécution subit une restriction assez généralement ignorée des compositeurs eux-mêmes et qui cependant leur cause un très grave préjudice. Cette restriction que rien ne saurait justifier a été, depuis quelques années, établie en faveur des Sociétés musicales. Voici dans quelles conditions

(1) En fait, le plus souvent, sinon toujours, l'autorisation d'exécuter est accordée au nom des compositeurs par la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique, qui perçoit les redevances pour leur compte. Mais cela ne change rien au principe car la Société en question n'agit que comme mandataire représentant les compositeurs dans les relations avec les entrepreneurs d'exécutions publiques.

En 1888, un de nos honorables députés donna le jour à une proposition de loi, par laquelle il affirmait à la fois son immense amour pour le peuple et son profond mépris pour les principes de la propriété artistique. La loi proposée avait pour objet d'exempter du paiement des droits d'auteurs, dans tous les cas d'exécutions ou d'auditions gratuites, les sociétés musicales populaires. Grâce à elle, l'art de la musique allait être vulgarisé, et prendre un essor considérable ; grâce à elle, les œuvres les plus admirables de nos compositeurs allaient désormais être exécutées librement par les orphéons les plus pauvres, les fanfares les plus misérables. Les compositeurs étaient bien un peu malmenés dans l'affaire : on les dépouillait tout simplement de leur droit d'exécution. Mais c'était évidemment là un détail sans importance ; et la vulgarisation de l'art valait bien qu'on leur imposât un léger sacrifice.

Quoi qu'il en soit, cette géniale proposition sommeilla dans un juste oubli durant plusieurs années, jusqu'au jour où un autre honorable député vint la tirer de l'ombre où elle se cachait. Plus habile que son devancier, il parvint au moyen de quelques phrases définitives sur la vulgarisation de l'art et l'adoucissement des mœurs par la musique, à entraîner le vote de la Chambre. Heureusement les vieux messieurs du Luxembourg surent résister au funeste entraînement. Grâce à eux, la propriété artistique demeurait indemne.

Cependant cet échec ne fut pas aussi complet qu'il aurait dû l'être. Le sort des Sociétés musicales populaires sembla tellement digne d'intérêt qu'une commission extra-parlementaire fut nommée pour étudier le bien-fondé de leurs doléances. Elle se mit en rapport avec le syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique ; et après de longues discussions, un accord fut conclu en ces termes :

« Le Syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et
« Editeurs de musique autorise les sociétés orphéoniques
« (Chorales, fanfares, harmonies), à exécuter les morceaux du
« répertoire de la Société des Auteurs Composietur s et Editeurs
« de musique dans toutes leurs auditions *publiques* et *gratuites*,
« c'est-à-dire ne donnant lieu à aucune recette directe ou in-
« directe, moyennant une redevance annuelle, à titre de droits
« d'auteurs, de 1 franc par société. »

Ainsi, le principe était sauvegardé : la Société des Auteurs

Compositeurs et Editeurs de musique restait maîtresse d'autoriser les exécutions moyennant une redevance. Mais cette redevance était ridicule et le régime établi au profit des sociétés musicales populaires constituait une véritable dérogation au droit commun, dérogation illicite et injuste qui frustrait les compositeurs d'une grande partie de leurs revenus.

Dès que cette convention fut signée, de nombreuses contestations surgirent, relatives à son interprétation. On discutait notamment la question de savoir quelles exécutions devaient être considérées comme *gratuites* ; on se demandait ce qu'il fallait entendre exactement par : *recettes directes* et *indirectes*. Aussi la question fut-elle examinée à nouveau et les points contestés définitivement fixés d'un commun accord entre le ministre et le syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique.

Malheureusement l'interprétation définitive qui est contenue dans une circulaire ministérielle du 1er décembre 1901, aggrava encore la situation du Compositeur d'une manière aussi injuste que maladroite.

Il y est dit notamment ceci :

« Seront considérées comme recette indirecte :

« 1° Les souscriptions à un ou plusieurs concerts par des « personnes étrangères à la société musicale, ainsi que *les souscriptions à plus de deux places par concert par les membres de* « *ladite Société.* »

. . . .

Donc, n'est pas recette indirecte la souscription à deux places par concert par chaque membre de la Société. Et ainsi, grâce à cette circulaire, on arrive à ce résultat assez bizarre qu'une Société musicale, peut donner, moyennant une redevance de 1 franc par an, des concerts réputés gratuits, mais qui en réalité rapportent de très sérieux bénéfices, et dans lesquels n'importe quelle œuvre du répertoire de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique peut être exécutée. Il suffit par exemple de supposer que dans une société il y a cent membres ; que chacun de ces membres souscrit, pour chaque concert, à deux billets payants qu'il place à des personnes étrangères à la société; si le prix du billet est de dix francs, la

recette du concert auquel assistent les deux cents personnes à qui les billets ont été placés, est de deux mille francs (1).

Et cependant cette exécution doit être considérée comme gratuite.

Il est facile de voir que ce système cause aux Compositeurs un très grave préjudice, étant donné la multiplicité des sociétés musicales qui jouissent du privilège et le très grand nombre d'auditions que donne chacune d'elles.

Or, ce régime qui favorise contre toute justice et sans raison les sociétés orphéoniques (chorales, fanfares, harmonies) est absolument injustifiable.

Si ces sociétés sont trop pauvres pour payer aux compositeurs les redevances qui leur sont dues, elles n'ont qu'à jouer les œuvres du domaine public dont l'exécution est absolument libre. D'ailleurs, il ne faut pas s'apitoyer outre mesure sur cette pauvreté ; car les sociétés en question ne reculent pas devant les frais d'installation de leurs concerts et n'hésitent pas à dépenser des sommes relativement importantes à l'acquisition de bannières, d'uniformes et de décorations plus ou moins ridicules. Beaucoup d'entre elles reçoivent même des subventions de l'Etat, des départements ou des communes.

Et qu'on ne vienne pas nous parler de la vulgarisation de l'art ! L'éducation musicale du peuple est une très haute et très noble entreprise qu'on ne saurait trop encourager. Mais ce n'est certes pas en spoliant les compositeurs des produits légitimes de leur travail que l'on contribuera à l'accomplissement de cette tâche.

(1) D'après la même circulaire, on ne doit pas considérer comme recette le droit de vestiaire s'il ne passe pas 50 centimes. Dans l'exemple choisi, on peut donc ajouter à la recette une somme de cent francs, produit du vestiaire.

Georges Baudin.





LA MUSIQUE A BERLIN

Le mélomane débarquant à Berlin a l'impression d'être subitement précipité dans un gouffre sonore, au grondement formidable et incessant ; chaque jour, l'immense boîte à musique se remonte : la clameur des soprani a peine à lutter contre le grondement des Bechstein, ou la pâmoison des violons ; les prodiges de tous les âges, de tous les pays se donnent rendez-vous au bord de la Sprée ; Hofsänger ou Kammersänger, à moins qu'ils ne soient Musikdirektors ou Concertmeisters accourent du fond des opéras et des conservatoires royaux ou grands-ducaux ; le Russe, l'Italien, l'Anglais, l'Espagnol, le Belge, l'Américain, viennent se faire sacrer virtuoses à Berlin. Le Français seul est plus rare. La musique fait l'orgueil du Berlinois, au même titre que ses pâtisseries ou ses brasseries ; il vous fait visiter avec orgueil ses innombrables et magnifiques salles de concert. Le Parisien regrette peut-être le pittoresque du Châtelet, et son immense amphithéâtre, ou évoque dans son souvenir le promenoir de la rue Blanche, mais confortablement accoudé à l'une des vastes tables qui garnissent le pourtour de la Philharmonie, il reconnaît sans peine la supériorité des locaux berlinois. A la Philharmonie, à la Singakademie, temples classiques de la musique, sont venues s'ajouter depuis quelques années, de nouvelles salles, trop neuves, trop chargées de dorures, mais, sonores, spacieuses, munies d'orgues : Beethovensaal, Mozartsaal, Bluthnersaal, Bechsteinsaal, Choralionseral, Musikhochschule, etc., sans parler de l'Opéra et du Dom, magnifique et

rutilante salle de concert, que semble déparer la petite croix de l'autel. — A cette abondance de salles, correspond une abondance non moins grande de Sociétés musicales, qui témoigne de l'intensité de la vie musicale à Berlin. Lamoureux, Colonne, la Société des Concerts, trouvent leurs équivalents dans la Kônigliche Kapelle (concerts de l'Opéra dirigés par Weingartner) — le Philharmonisches Orchester, dirigé par Nikisch et Kunêwald et le Mozartorchester, formé cette année, mais déjà fortement discipliné par K. Panzer.

Ce qui manque encore à Paris, ce ne sont pas les orchestres : ce sont les Sociétés fondées par l'initiative individuelle, ces chœurs d'amateurs, qui par leur nombre et leur discipline permettent de rendre la vie à des œuvres colossales comme les Oratorios de Bach ou la IXe de Beethoven. Berlin nous offre à cet égard un exemple que Paris ferait bien d'imiter ; le Lehrergesangverein, le Wagnerverein, le Berlinerliedertafel, le Tonkinestlerverein et, le plus important de tous, le Philharmonischer Chor, qui vient, sous la direction de Siegfried Ochs, de fêter son 25e anniversaire, font de la saison musicale Berlinoise une attraction unique, par sa richesse et sa variété.

Il nous est impossible de consacrer à chacun des virtuoses que nous avons entendus la louange que méritent un travail et un talent le plus souvent fort estimables ; une seule soirée convie la critique à trois récitals de pianos, un ou deux de chant, un de violoncelle ; rien n'est plus lamentable que cette surproduction musicale, cette apparition de virtuoses trop jeunes ou trop peu connus devant une salle aux trois quarts vides, tandis qu'au milieu de l'indifférence générale, un employé abondamment galonné, apporte, pour provoquer l'enthousiasme, un maigre bouquet ou une couronne de lauriers, nouée d'un ruban criard, qu'il dépose d'un geste large aux pieds du jeune génie. Cette affluence considérable de virtuoses rend aux artistes français qui auraient la tentation de se faire connaître en Allemagne l'accès de Berlin particulièrement périlleux. Ils trouvent, fort heureusement, un accueil charmant dans un grand nombre de salons Berlinois : il n'en est pas dont l'hospitalité soit plus affectueuse que ceux de Mme de Mendelssohn, et de Mme Kirsinger, que nous nous permettons de remercier ici au nom des artistes français de Berlin. L'Ecole Française compte ici, dans le violoncelliste Maurice Lœvinsohn, un de ses champions les

plus ardents ; un élève de Widor et de Vincent d'Indy, Edgard Varèse, donnera prochainement un concert exclusivement consacré à la musique française, si mal et si peu connue en Allemagne, et destine à l'orchestre philharmonique un poème symphonique encore sur le métier. Deux élèves de Diémer, MM. Bosrchard et Frey, ont fait apprécier l'enseignement de notre maître-claveciniste — chose curieuse, presque totalement ignoré à Berlin ; le premier donnera au mois de mars deux concerts de piano ; le second a donné à la Sing-Akademie un concert fort goûté : les *Tricoteuses* de Couperin, des gavottes de Bach, des œuvres personnelles, une sonate, des variations sur un thème hébreu, revélèrent un jeu délicat et fougueux mis au service d'une imagination brillante, sinon profonde. Deux jeunes Françaises, premiers prix du Conservatoire, Mlle Marie Dubois, et Mlle Marie Antoinette Aussenac ont été très favorablement appréciées par la critique Berlinoise. Parmi les jeunes pianistes étrangers il n'en est pas de plus intéressant, de plus généralement doué, que Grégor Béklemischeff. Il est à souhaiter que Paris puisse l'entendre bientôt. Les étoiles internationales n'ont pas manqué ; la Russie nous envoya Godowoky, au mécanisme cruellement impeccable, froid comme une banquise Sibérienne, l'Angleterre, Gotfried Galston, beau pianiste, élégant, vigoureux, un peu sec, qui consacra 5 récitals à Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, et Brahms (préservez-nous, mon Dieu, des variations et fugues sur un thème de Haendel); l'Italie, Busoni, « *le roi des pianistes* », selon les Berlinois; la France, Risler, à qui nous avons communément entendu reprocher sa froideur ! Les Allemands innombrables que nous avons entendus témoignent d'une parfaite assiduité aux cours de leurs conservatoires respectifs ; parmi les jeunes, deux surtout nous ont fait souhaiter de les entendre prochainement à Paris : Ella Jonas et Bruno Eisner, au jeu intelligent et passionné. La célébrité d'A. Schnabel et de Frédéric Lamond nous a paru très justifiée. Lamond, le grand Beethovenien allemand, semblerait mériter bien plus que Rissler, le reproche de froideur, et d'impassibilité classique ; son interprétation de Beethoven témoigne, d'ailleurs d'une compréhension minutieuse et forte de la pensée du maître.

Les violonistes furent légion, les plus jeunes, comme Vivien Chartres, Mischa Elman, Franz von Veczey, luttèrent

à armes presque égales contre les vieilles réputations. A. Petschsnikoff, Sarasate, Ysaïe. Thibaut, dont le suave et fondante mélodie fait pâmer les Berlinoises, fatiguées des rauques coups d'archet des virtuoses germaniques. — Les quatuors que la Société Philharmonique nous fait entendre à Paris, défilèrent sous nos yeux : Bruxellois, Pétersbourgeois. Quatuor Waldemar Meyer, le quatuor Bohémien, le plus parfait de tous. Aucun, depuis la dissolution du quatuor Joachim, ne nous paraît pouvoir rivaliser avec notre quatuor Capet, pour l'interprétation des quatuors de Beethoven. Mentionnons l'éclatant succès de la Société des instruments anciens sous la conduite de Casadesus.

Le *Lied* continue à être interprété par les Allemands avec un art délicat et raffiné, auquel parviennent difficilement nos chanteurs français. C'est seulement en Allemagne, qu'il est possible d'entendre, dans leur ensemble, les Lieds de Schumann, de Liszt, de Franz, d'H. Wolff, les ballades de Loewe, sans parler des chants populaires russes, finlandais, écossais, pour lesquels des chanteuses comme Lola Barnay montrent une prédilection particulière : Alexandre Heinemann, Wüllner, Messchaert restent les représentants les plus populaires de ce genre bien allemand ; parmi les meilleures chanteuses qui se sont fait entendre à Berlin, Lili Lehmann, Lula Micz-Gmeiner, Thérèse Schnabel, Julia Culp, ont remporté le succès le plus justifié.

Les concerts symphoniques suffiraient à eux seuls à fournir matière à plusieurs articles. Nous ne parlerons des concerts populaires du *Philharmonisches Orchester* que pour féliciter leur directeur, Kunwald : trois fois par semaine, pour un prix dérisoire (0 mark 75), le *Philharmonisches Orchester* offre au grand public berlinois un programme intéressant, le plus souvent classique, soigneusement, vigoureusement exécuté.

Nous n'avons pu, malheureusement, assister qu'à un seul des concerts donnés par l'orchestre royal, à l'Opéra, sous la direction de Weingartner, concert entièrement consacré à Beethoven : impossible de rêver exécution plus parfaite, fusion plus intime de l'orchestre et de son chef. Pourquoi Weingartner abandonne-t-il à d'autres mains ce merveilleux instrument dont il peut se dire le créateur ? Le successeur de Weingartner, le D[r] Blech, est un musicien consciencieux, expé-

rimenté, auquel il manque seulement la petite étincelle de génie qui fait les grands chefs d'orchestre.

Le *Philharmonisches Orchester*, rappelle par sa merveilleuse discipline, sa cohésion, l'orchestre Lamoureux, mais dirigé par Nikisch, un Chevillard plus ardent et plus joyeux. Ce n'est d'ailleurs pas le Nikisch que connaissent les foules parisiennes, le kapellmeister aux gestes épiques et dominateurs, mais un musicien assez maître de son instrument, pour le diriger à sa fantaisie, au moindre signe de sa baguette.

Programmes intéressants, beaucoup moins chargés que la plupart des nôtres — mais où apparaît bien peu le souci de faire place aux jeunes talents. En quatre concerts, une seule première audition, assez insignifiante, un concerto pour violon de Jenö Hubay, adroitement écrit, sans grande inspiration, joué avec « bravoure » par le jeune Franz de Veczey, accueilli par le public avec une admiration convaincue. Une ouverture de Volkmann, composée pour le *Richard III* de Shakespeare, très classique de forme, d'inspiration mendelssohnienne ; — la 2e *Symphonie* de Brückner, un peu écrasée par le contraste de ses deux voisines, d'allure plus modeste, d'une intimité et d'une résignation plus profondes, d'une construction plus soigneuse, sans ces brusques sautes d'inspiration qui donnent parfois au style de Brückner une allure un peu hachée, — une romance de Grieg, avec variations, pour grand orchestre, assez pauvre de développement, voilà ce qu'un dillettante parisien aurait eu, sans grande perte, rarement l'occasion d'entendre à Paris.

Le 3e concert comprenait l'ouverture d'*Alceste* (avec l'arrangement de Weingartner) exquisement détaillée, l'interminable *Concerto n° 1* pour piano de Brahms, froidement exécuté par G. Galston ; le *Faust*, symphonie de Liszt ; l'invocation finale à l'éternel féminin fut rendue avec une puissance, une douceur de tons incomparables par le Lehrergesangverein, et par l'excellent ténor Félix Senius. Le 4e concert nous offrait la *1re Symphonie* de Schumann, le concerto pour violon de Dvorak, présenté avec la fougue nécessaire par Arrigo Serato ; enfin la *Symphonia domestica ;* le public parut plus sensible au réalisme parfois naïf de l'œuvre, qu'au lyrisme profond qui l'anime ; — le 5e concert fut entièrement consacré à Beethoven.

Berlin offre plus souvent que Paris l'occasion d'entendre

des chefs d'orchestre étrangers ; Hadley, de New-York, correct et soigneux, dirigea deux œuvres de sa composition ; une symphonie, où se détache un très bel adagio, un poème symphonique, *Salomé*, violent, raffiné jusqu'à la bizarrerie ; et un très beau concerto pour piano de Donanhyi, exécuté par l'auteur. Busoni, infatigable apôtre de la beauté, a donné, le 3 janvier, son concert annuel, consacré à des œuvres nouvelles ou très rarement exécutées. Le chef d'orchestre, chez Busoni, rappelle le virtuose : même largeur d'exécution, même interprétation vigoureuse ; nous avons rarement entendu le *Mazeppa* de Liszt, dont Busoni est un fanatique champion, chevaucher avec plus de sauvage grandeur. Busoni nous révéla trois sonnets de Pétrarque, mis en musique par Liszt, et une admirable fantaisie fantastique de Sibelius sur une légende finnoise *Pohjola's Tochter*. — Prochainement, Dimitry Achscharumoff fera entendre des productions de la jeune école russe.

Nous avons eu de fort belles auditions chorales : de Saint-Pétersbourg nous vint l'*Archelgansky Chor*, composé de 40 chanteurs et chanteuses, avec un programme de chansons populaires russes, des *Lieder* et Ballades de Gretschaninow, Anzew, Arensky, Kalinnikow, trop peu connus en France ; la *Lehrergesangverein* consacra deux concerts au *Volkslied* allemand depuis le XIIIe siècle : vieilles chansons joyeuses au retour du printemps, hymnes d'amour naïfs, tristes et simples mélodies de deuil, chants guerriers et patriotiques furent traduits avec une expression merveilleuse, par ces 200 instituteurs groupés sous la baguette du professeur Félix Schmidt.

Le *Philharmonischer Chor.* a donné au début de sa saison une exécution grandiose du *Requiem* de Berlioz incomparablement supérieure à tout ce que nous avions jamais entendu à Paris, — et pour célébrer son 25e anniversaire et celui de son chef Siegfried Ochs la grande messe de Bach en *si* mineur ; cette partition terrible et magnifique, où Bach a prodigué ses trésors de contrepoint et de mélodie, fut exécutée sans défaillance, par l'orchestre, les solistes et les chœurs (près de 500 exécutants) conduits comme à la bataille par le rude bâton de S. Ochs.

Il nous reste, pour compléter cette sèche et incomplète revue, à dire quelques mots de l'activité artistique de l'Opéra

et de l'Opéra-Comique. L'Opéra possède sur le nôtre l'avantage d'une forte discipline, et d'une vieille tradition wagnérienne ; l'orchestre est de premier ordre, car il obéit à des chefs d'orchestre expérimentés comme Richard Strauss, Dr. von Strauss, Blech. Le matériel vocal semble plutôt inférieur à celui de notre Opéra; il suffira d'un peu d'énergie à nos nouveaux directeurs, pour égaler et même dépasser l'Opéra de Berlin. Celui-ci, semble d'ailleurs se contenter de peu en matière de nouveautés : les grandes premières de la saison ont été *Madame Butterfly* et... *Thérèse* de Massenet; la 2e a été presque sifflée ; la 1re fut accueillie avec enthousiasme : il semble que nous assistions, ici, à un brillant réveil de l'italianisme. Il n'est pas d'opéra qui soit plus souvent, et plus brillamment exécuté qu'*Aïda :* les représentations de Caruso ont provoqué un succès de snobisme, tel que Paris n'en a jamais connu : on paya des strapontins jusqu'à 50 francs la place...

Autrement intéressante est l'activité que déploie Max Grégor, à la tête de l'Opéra-Comique : il semble s'inspirer directement de l'exemple d'A. Carré : il sait tirer parti d'une salle, et d'une scène étriquées, donner l'impulsion à tout son personnel, orchestre, chœurs, artistes, encadrer ses nouvelles pièces de décors pittoresques. M. Gregor tient deux grands succès avec la *Fiancée vendue* de Smetana, et *Tiefland* d'Eugène d'Albert. Pourquoi notre Opéra-Comique n'a-t-il pas encore inscrit la *Fiancée vendue* à son répertoire : rien de plus charmant que cette histoire tchèque de petite paysanne riche, amoureuse d'un berger sans le sou, donnée par ses parents à un grand niais qu'elle dupe, tandis que Rezal, l'entremetteur, le type le mieux dessiné de la pièce, est, lui aussi, berné par son amant; rien de plus frais, de plus mélodique, d'une instrumentation plus légère, que cette musique, volontairement traditionnelle, qui semble tenir à la fois du vieil opéra-bouffe italien et de l'opéra-comique mozartien.

Tiefland est d'un caractère tout différent : Eugène d'Albert, le génial interprète de Beethoven, paraît vouloir abandonner définitivement la carrière de virtuose pour devenir un des compositeurs les plus marquants de l'Allemagne. *Tiefland* donné pour la seconde fois à Berlin, a remporté un succès considérable, qui s'explique en partie par la pénurie actuelle du drame lyrique allemand. Le symbolisme exprimé par le

titre *Tiefland*, la plaine, séjour du vice, de la corruption, tandis que sur les cimes règnent la pureté, l'amour, inspire assez pauvrement le compositeur ; le prélude où l'inévitable hautbois prétend évoquer la grande paix des montagnes, et le couplet final, sorte d'hymne à la liberté, ne sortent pas de la banalité la plus plate. D'Albert a rendu avec bien plus de bonheur les parties dramatiques d'un livret assez mal construit, mais riches en situations piquantes ; le caractère de Sébastiano, sorte de hobereau féroce, les scènes purement dramatiques, mélodramatiques, pourrait-on même dire. comme la scène où le seigneur Sébastiano force Marta, fascinée de terreur, à danser pour lui, devant la foule, alors qu'il sent la haine dont cette femme le poursuit, la lutte entre les deux rivaux, Sebastiano l'amant, Pedro, le mari qui a enfin conquis l'amour de sa femme, et veut la délivrer de la tyrannie abjecte du hobereau, ont inspiré à d'Albert de très belles et très fortes pages. Le principal mérite de sa musique est sa clarté, sa force dramatique, son adaptation étroite au texte : l'inspiration lyrique même ne s'élève pas au-dessus d'une honorable moyenne ; seul peut-être, le petit rôle de Meri, une simple enfant, mystique et légendaire, avec, aux lèvres, des paroles de rêve, traverse cette musique trop extérieure et superficielle, d'un pur et délicat rayon de lyrisme. Interprétation convenablele ; personnage de Marthe trouva en Marie Labia, une jeune Italienne (la troupe de l'Opéra-Comique est en grande partie composée d'étrangers), une admirable interprète.L'Opéra Comique compte donner très prochainement la *Louise* de Charpentier...

La saison musicale Berlinoise semble, jusqu'ici, caractérisée par une dépense prodigieuse de talent, par une folle surabondance de virtuoses et de génies, attirés par « *l'Athènes de la Sprée* », comme l'Arabe est attiré par la Ville Sainte : la plupart s'en vont, désabusés ; ils croyaient entrer dans le temple ; ils n'ont trouvé qu'un marché bruyant, où circule, lassée, saturée de concertos, la foule des mélomanes, tandis qu'au dehors, par la ville, dans les cafés et brasseries, le peuple allemand, le musicien par excellence, écoute avec délices et sans préférences un *Adagio* de Beethoven, une *Valse* de Strauss, ou bien la « *Joyeuse Veuve* » (le grand succès de la saison), en vidant, à larges traits, les bocks de Pilsen... EDMOND DELAGE.

P.-S. — Mentionnons les séances fort intéressantes de la S. I. M.; une fois par mois, conférence par l'un des membres de la Société, Dr. Friedlaender, H. Springer, Joh. Wolff, E. von Hornbostel. Dr. Max Seiffert, avec illustrations musicales. Wanda Landowska doit venir interpréter les vieux maîtres clavecinistes.





Musique et Musicologie Anglaises

II

Compositeurs et Tendances

Il y a un peu plus de deux ans, le *London Symphony Orchestra* et la Société chorale de Leeds vinrent donner au théâtre du Châtelet deux concerts dont les programmes étaient en grande partie consacrés à la musique des compositeurs anglais les plus célèbres aujourd'hui : MM. Parry, Stanford, Mackenzie, Sullivan, Elgar, Cowen. En mai 1906, une œuvre importante de M. Edward Elgar, le *Songe de Gérontius,* fut intégralement exécutée à Paris. Ces épreuves ne paraissent pas avoir été bien favorables, et la critique française, si souvent divisée, se trouva d'accord pour relever le manque d'originalité et même le côté scolastique d'à peu près toute la musique ainsi offerte à son appréciation. Les variations *Enigma* de M. Elgar, entendues à un de nos concerts dominicaux, ne furent pas accueillies avec plus de sympathie. Une Sonate de piano de M. Benjamin Dale, un des représentants les plus remarquables de la jeune génération, fut jouée naguère ici, mais dans de très mauvaises conditions de publicité, et passa inaperçue de tous les musicographes ou il ne s'en faut guère. Tel est, si je ne m'abuse, le bilan complet de notre connaissance de la musique anglaise contemporaine.

Il serait ridicule d'insister sur tout ce que cette connaissance

a d'incomplet, de hâtif et de sommaire : autant dire que nous n'en connaissons à peu près rien. Nous fûmes tout d'un coup mis en présence d'une très courte sélection de fragments empruntés à la liste considérable des œuvres écrites par les principaux compositeurs anglais de réputation établie dans leur pays. Et il faut tenir compte que ces compositeurs, les premiers à venir après la longue période d'atonie signalée à la fin de mon précédent article, jouent dans l'histoire de la musique anglaise un rôle assez particulier : à eux — et surtout à MM. Stanford, Parry et Mackenzie — revint la lourde tâche de réagir contre l'inertie régnante, de rétablir une tradition et de créer une discipline; de retrouver le fil conducteur perdu au milieu du vain fatras des tendances incertaines et des influences pesantes; de prêcher d'exemple et de provoquer, en un mot, un mouvement artistique.

Quand bien même l'étude de toute la musique produite par ces compositeurs ne ferait que confirmer l'opinion que nous nous fîmes sur le simple vu d'échantillons — et c'est là une pure hypothèse — il conviendrait encore de rendre hommage à l'œuvre salutaire accomplie par ceux que l'Angleterre reconnaît comme ses plus grands musiciens, parce qu'effectivement ils lui ont montré le chemin à suivre.

La tâche de se libérer des influences du dehors semble particulièrement lourde pour les musiciens anglais. Comme il a été dit dans le précédent article, Hændel le premier vint implanter parmi eux des habitudes de style étrangères (1). Plus tard, Mendelssohn exerça une action peut-être encore plus déprimante.

Le caractère de pompe un peu conventionnelle et de rhétorique trop stylisée inhérent à la musique de Hændel s'est communiqué, croirait-on, d'autant plus généralement que ses œuvres, par leurs réelles beautés, devenaient plus populaires dans la Grande-Bretagne. Quant à l'influence de Mendelssohn, telle qu'elle s'exerça et continue de s'exercer dans ce pays, ce n'est là qu'une des manifestations d'un phénomène facile à observer partout. L'originalité de Mendelssohn à plus d'un

(1) On sait que les distinctions dues au caractère national ne sont pas aussi profondément marquées dans les périodes antérieures. Il serait donc inexact de trop faire état des affinités qui peuvent exister entre la musique des virginalistes ou madrigalistes anglais et celle de leurs contemporains d'ailleurs.

point de vue est éclatante : en dépit de quelques diatribes bruyantes, elle sera manifeste pour quiconque étudiera, sans parti pris, par exemple ses compositions instrumentales, symphonies, ouvertures ou pièces de piano ; et cependant, nul n'a donné naissance à de plus obsédants poncifs. Il est vrai qu'en Angleterre, c'est surtout le Mendelssohn des fades et lourds oratorios qui influença les continuateurs ; on s'en aperçoit dans plus d'une œuvre moderne même.

Plus récemment, trois compositeurs étrangers ont exercé une action puissante sur le goût musical anglais et aussi sur les musiciens d'Angleterre : Brahms, Tchaïkowsky et M. Richard Strauss. On peut à bon droit se demander si la tendance résolument conservatrice d'un Brahms, dans les œuvres de qui se fixent en formules paisibles les apports d'une tradition déjà trop lourde de classicisme, n'offrait point un exemple funeste entre tous à ces musiciens : prendre conscience de la tradition classique à ses sources vives seules, non parmi ses alluvions ; y apprendre d'abord, certes, la discipline, mais surtout la liberté et l'audace qui furent le propre des maîtres grâce auxquels elle s'est créée et maintenue, et qui ne se manifestent pas toujours chez le sincère, grave et docte Brahms, eût mieux servi les fins de l'évolution de l'école.

Je sais bien qu une telle opinion sur Brahms n'a guère cours qu'en France et choque profondément la plupart des musiciens étrangers. Il en va de même en ce qui concerne le peu d'estime que certains d'entre nous témoignent à l'œuvre de Tchaïkowsky ; pour ma part, je ne pourrai jamais m'empêcher de déplorer l'influence exercée par ce compositeur d'un incontestable tempérament, mais chez qui abondent les plus fades lieux communs et les plus irritantes manifestations d'un goût irrémédiablement mauvais.

Quant à M. Richard Strauss, on peut ne pas aimer sa musique, la combattre même, mais on doit s'incliner devant sa force. Est-il bien nécessaire de faire remarquer ici que cette force n'est point transmissible à ses imitateurs, et que ceux-ci ne peuvent s'emparer que des procédés, souvent peu originaux et parfois d'une incroyable laideur ; des simulacres de ses volontaires outrances et de son intellectualité exacerbée.

Peut-être les opinions dont on vient de lire l'exposé proviennent-elles tout uniment de l'énorme différence des concep-

tions que l'on se fait de la musique selon la race à laquelle on appartient et la culture où l'on évolue. Mais peut-être aussi ces trois influences sont-elles particulièrement dangereuses pour l'Angleterre musicale, qui, au moment où elle commença de les subir, ne possédait guère la « vitesse acquise » dirais-je volontiers, par où d'autres pays purent éviter d'y succomber. Je crois d'ailleurs que le mal, si mal il y a, ne sera que passager : on voit déjà un grand nombre de jeunes compositeurs anglais se ressaisir et après s'être familiarisés avec les ressources connues, chercher leur propre voie et s'efforcer de ne parvenir qu'à l'expansion de leur personnalité. Il se pourrait qu'ils aient été entraînés, dans quelque mesure, par d'autres influences et d'autres exemples : ils ont pris contact avec de moins réactionnaires écoles ; ils semblent décidés à tirer de la révélation de musiques à tendances modernes toutes les conséquences naturelles, à en comprendre la leçon féconde ; et surtout, ils semblent capables de le faire. Mais en outre, ils possèdent les éléments de personnalités vigoureuses par elles-mêmes, et assez fortes pour se manifester de manière indépendante.

Le contraire serait d'ailleurs étonnant. Je ne suis pas bien sûr que l'argument sera admis par tous comme de bon aloi, mais je trouve qu'en présence des vivants témoignages de force et d'originalité que l'Angleterre a donnés dans presque tous les autres arts, il est bien difficile de se résoudre à admettre qu'au point de vue musical, l'originalité et la force doivent manquer aux artistes anglais. Je dirai plus : la merveilleuse sensibilité *musicale* que révèle la poésie lyrique anglaise ; le sentiment tout particulier des effets harmonieux ou expressifs à produire par les sonorités et par les rythmes du langage, tel qu'on le voit chez tous les maîtres poètes depuis Shakespeare jusqu'à Swinburne en passant par William Blake, Shelley, Keats et Tennyson, etc ; l'existence même d'un instrument aussi exceptionnellement propre à de tels effets que la langue poétique anglaise permettent de tenir pour assuré qu'il n'en est rien.

Dans cette poésie lyrique, l'esprit n'est pas moins musical que la matière ; le tempérament national s'y manifeste rêveur et ardent, sensitif et sensuel, excessif et raffiné, clairvoyant et ému, doué surtout d'une force d'expansion presque sans limites. Ce sont là les qualités essentielles des créateurs de musique. Et, s'il est vrai que, comme l'évolution de la musique

moderne me paraît l'attester d'irréfutable manière, les progrès de cet art soient liés à l'abandon des généralités abstraites, du commentaire sentimental à vide, des jeux formalistes et des prétentions au symbole d'ordre rationnel, alors les artistes anglais pourront encore participer d'autant plus efficacement à ces progrès qu'ils seront mieux doués de ce sentiment aigu du caractère et du trait, de l'image spécifique, de ce vigoureux matérialisme, de ce pouvoir d'énoncer de façon directe et concrète par où excellent les grands littérateurs et les grands poètes de leur race.

Acquérir la forte culture qui seule peut permettre la manifestation de telles qualités était, pour les promoteurs du renouveau musical en Angleterre, une tâche ardue. Pour l'accomplir, ils devaient commencer précisément par s'assimiler des capacités négatives de sagesse et de mesure, indispensables mais insuffisantes, et, comme je l'ai dit en commençant, créer une discipline aussi profitable à leurs émules qu'à eux-mêmes. Pour eux, tout était à refaire : ce ne sont point là conditions favorables à la libre manifestation de l'originalité.

D'autre part — et bien que je croie l'école anglaise destinée à ne pas suivre bien longtemps la voie de la modération conservatrice — il faut reconnaître que tous ceux qui protestent contre les plus récentes conquêtes de l'art musical (et ils sont légion) seraient loin de reprocher aux œuvres des Parry, des Stanford et autres compositeurs de la même école leur stricte adhésion aux tendances classiques.

L'histoire et la critique de l'école anglaise moderne seraient un sujet beaucoup trop vaste pour le cadre des présentes notes. Mais il a paru utile de commencer par les quelques considérations que l'on vient de lire, d'abord pour caractériser dans la mesure du possible le terrain et le milieu (tels du moins qu'ils apparaissent à l'auteur) où sont produites les œuvres dont il sera parlé ; ensuite — puisque malheureusement toute critique et même toute analyse sont faites selon un certain angle — pour préciser, si faire se peut, celui auquel on se place ici, et rappeler que la différence des points de vue peut motiver des divergences d'opinion parfois surprenantes.

Je n'ai d'ailleurs pas à juger ici l'ensemble considérable d'œuvres produites par MM. Parry, Stanford, Elgar, Cowen, Mackenzie, et me borne à définir, de la manière la plus générale

possible, le classicisme de tendances qui leur est commun, en dépit de notables diversités.

De tous, le plus résolument conservateur est M. Hubert Parry,(1) de qui les *Scènes de Prométhée délivré*, exécutées en 1880 au festival de Gloucester, produisirent une impression profonde et exercèrent sur l'évolution de la musique anglaise une influence que l'on s'accorde à reconnaître comme très grande. Son œuvre, considérable, comprend entre autres quatre symphonies (1882-1889), des variations symphoniques, une suite d'orchestre, un concerto de piano, trois trios, deux quatuors, un quintette et un *nonetto* (pour instruments à vent), des sonates de piano, piano et violon, piano et violoncelle, beaucoup de musique chorale, parmi quoi l'Ode *Blest Pair of Sirens* (1887) et les *Lotos Eaters* (1892) ; de la musique de scène pour l'*Agamemnon* d'Eschyle, les *Oiseaux* et les *Nuées* d'Aristophane ; nombre de mélodies, etc. Le peu que j'en connais me paraît déceler une nature grave, pondérée, fort sincère et ennemie des concessions, mais plus réfléchie qu'inventive.

M. Stanford (2) doit peut-être à son origine irlandaise son style un peu plus vif et plus brillant, parfois assez sensiblement influencé par celui de la musique populaire de l'Irlande. Par sa *Symphonie élégiaque*, jouée à Cambridge en 1882, il commença d'affirmer presque en même temps que M. Parry une influence qui n'a fait que croître. Le catalogue de ses compositions comprend plus de cent numéros d'œuvres, parmi lesquelles sept opéras, six symphonies, deux *Rapsodies Irlandaises*, plusieurs concertos, de la musique de chambre de toutes sortes, beaucoup de compositions chorales, oratorios, psaumes, etc., et nombre de mélodies. Ce que je connais de lui atteste un tempé-

(1) Né en février 1848, à Bournemouth. Il fit son éducation musicale aux Universités d'Eton et d'Oxford, et reçut également des leçons de Sterndale Bennett, de Macfarren et de Hugo Pierson, un compositeur anglais établi en Allemagne. Sa carrière d'éducateur fut très active (il dirige aujourd'hui le Royal College of Music) et on lui doit quelques travaux sur la musique : *Studies of the Great Composers* (1886), *The Evolution of the art of Music* (1896) et un volume de la *Oxford History of music* (le XVIIe siècle).

(2) Né à Dublin en septembre 1852. Il étudia en Angleterre et en Allemagne, (où un opéra de lui, *Le Prophète voilé du Khorassân*, fut joué en 1881) avec Carl Reineck et Fredrich Kiel. On lui doit une considérable collection d'airs populaires irlandais. Il professa la composition au Royal College, et dirige l'enseignement musical à l'Université de Cambridge.

rament aimable, encore très soumis aux influences de Mendelssohn et de Bramhs.

Je ne puis parler que tout aussi brièvement de M. F.-H. Cowen (1), de qui je ne connais qu'un assez gracieux Scherso de symphonie exécuté aux concerts anglais du Châtelet, et une *Suite de vieilles danses anglaises*, élégante avec froideur. La liste de ses compositions porte quatre opéras (2), quatre oratorios, six symphonies et une *Sinfonietta*, des cantates, un concerto de piano, un peu de musique de chambre et quelques duos. Il faut signaler spécialement sa *Symphonie Scandinave*, dont la première exécution à Londres, en 1880, fut un événement non moins important pour la musique anglaise que la révélation des premières grandes œuvres de MM. Stanford ou Parry.

Je crois que M. Mackenzie (3) peut être classé sans hésitation parmi les compositeurs de demi-caractère et que sa musique ne révèle aucune tendance bien déterminée. Mais il sied de le nommer parmi les initiateurs, au même titre que Sullivan (4), musicien à succès, auteur d'œuvres légères agréables et alertes, et même de Goring Thomas (5) qui mourut avant peut-être de donner sa mesure. M. Edward Elgar (6), venu un peu plus tard que les précédents est un compositeur intéressant à plus d'un point de vue, et a conquis une réputation assez étendue. Il s'avère curieux de recherches et assidu à se rapprocher d'un louable idéal de sérénité et de mysticisme, et se signale par cette particularité de s'être formé absolument seul, au contact de ses œuvres préférées. Peut-être son principal défaut est-il de ne point tou-

(1) Né à la Jamaïque en janvier 1852. Il fit son éducation musicale d'abord à Londres, puis aux Conservatoires de Leipzig et de Berlin.

(2) *Pauline* (Londres, 1876) ; *Thorgrim* (ib. 1890) ; *Signa* (Milan, 1893) ; *Harold* (Londres, 1895).

(3) Né à Edimbourg en août 1847. Il fit, comme les précédents, une partie de son éducation musicale en Allemagne, mais revint étudier en Angleterre à partir de 1862 (à la Royal Academy). Principales œuvres : *Colomba* et le *Troubadour*, opéras (Londres, 1883 et 1886), oratorios, cantates, opéras-comiques, concertos de violon et de piano, ouvertures et suite d'orchestre, trio, quatuor, mélodies, etc.

(4) 1842-1900. Passa aussi par l'Allemagne (conservatoire de Leipzig) après avoir été élève de la Royal Academy.

(5) 1850-1892. Fit ses études à Paris et à la Royal Academy. Principales œuvres : les opéras *Esmeralda* et *Nadéjda*.

(6) Né à Broadheath en juin 1852. Il a écrit un quatuor, un quintette pour bois, une sonate de piano et violon, quelques œuvres d'orchestre, nombre de cantates ou oratorios dont les plus récents sont *les Apôtres* et *le Royaume*, etc.

jours savoir trouver des idées et des développements bien frappants ni (comme, par exemple, dans ses variations *Enigma*), bien musicaux, de voir parfois un peu court. Toutefois, dans son *Rêve de Gérontius*, une véritable sensibilité se manifeste par des moyens souvent communicatifs et de bon aloi ; même dans des œuvres ou des pages moins réussies, la sincérité et le sérieux du compositeur restent évidents. Il y a quelque trois ans l'auteur des présentes notes avait cru devoir consacrer aux œuvres de M. Elgar, dans une feuille musicale peu lue, un article de quelque étendue, où il insistait précisément sur ces qualités de sincérité et de sérieux comme sur les belles pages que renferme le *Rêve de Gérontius*. Les œuvres instrumentales sont de moins heureuse venue, et semblent déceler, comme les plus récents oratorios, des préoccupations peut-être trop cérébrales et un manque de ce laisser-aller, de cette effusion qui font le mérite du *Rêve de Gérontius*. Cependant, la continuité de progrès qu'atteste la série des œuvres du compositeur permet d'attendre de lui des œuvres intéressantes.



Le principal fait d'évolution qui se dégage de l'histoire de la musique anglaise durant le dernier quart du vingtième siècle, c'est un renouveau de goût pour la composition instrumentale, avec, comme conséquence naturelle, la recherche de formes et de moyens d'expression, le désir d'acquérir, non seulement du style, mais un style. Ces préoccupations sont beaucoup plus manifestes chez les nouveaux venus, ceux grâce à qui le vingtième siècle musical en Angleterre paraît d'ores et déjà se présenter sous les auspices les plus favorables. Il en est résulté d'ailleurs un commencement d'évolution dans le style des œuvres chorales que l'Angleterre — à qui nous pourrions à bon droit envier les moyens d'exécution dont elle dispose pour les productions de ce genre — voit naître en grande quantité. Il est plus malaisé de parler des progrès de la musique dramatique, car, ainsi que je l'ai dit dans mon précédent article, un compositeur anglais n'a aucune chance de faire exécuter un opéra dans son pays. C'est à cette très regrettable circonstance qu'est évidemment due l'abstention de presque tous les jeunes, et même de compo-

siteurs déjà connus tels que M. Frédéric Corder (1) dont l'opéra *Nordisa*, joué par la compagnie Carl Rosa, en 1887, avait obtenu à Londres et dans plusieurs autres villes un éclatant succès. Parmi quelques œuvres écrites en ces dernières années, on m'a cité avec éloges *Les Zaporogues* (un acte) de M. J.-D. Davis et *Greysteel* (un acte) de M. Nicholas Gatty, ce dernier exécuté à Londres et dans l s provinces.

Sans grands encouragements, les jeunes compositeurs se sont mis à produire de la musique instrumentale en quantité assez considérable. Dès l'instant où, grâce aux quelques initiatives que j'ai précédemment signalées, ils eurent l'occasion d'être joués, ils témoignèrent de la plus heureuse activité.Et tout en se demandant si l'absence de toute incitation à produire de la musique de théâtre n'a pas eu jusqu'ici la plus salutaire influence sur les mieux doués d'entre ces jeunes (qu'on voie ce qui se passait en France à l'époque où hormis à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, il n'était point de salut pour les « prix de Rome »), il convient de souhaiter qu'à présent que la tradition musicale s'est reconstituée en Angleterre et que les musiciens anglais prennent conscience d'eux-mêmes, ils trouvent bientôt l'occasion de se manifester dans toutes les branches de l'art.

La plupart des jeunes compositeurs anglais ont été formés soit à la Royal Academy, soit au Royal College. Au Royal College, placé sous la direction de Sir Hubert Parry(2), l'on s'attache avant tout à donner un enseignement d'un formalisme sévère, à inculquer aux élèves le goût du style plus rigoureux et le moins personnel; beaucoup de jeunes musiciens très heureusement doués en souffrirent, comme William Hurlstone. 1876) mort prématurément et qui était doué d'une très intéressante nature dont témoignent un assez grand nombre d'œuvres, ou d'autres encore vivants, parmi lesquels certains ont pu se dégager à la longue.

L'esprit qui règne à la Royal Academy (3) est bien plus large. Là on est avant tout sympathique aux tendances originales, on redoute d'écraser sous les dogmes l'originalité naissante. Peut-

(1) Né à Londres, en janvier 1852. Il a travaillé en Angleterre à la *Royal Academy*, puis à Cologne avec F. Hiller. On lui doit des œuvres symphoniques. (*Scènes de la Tempête*, *Suite Roumaine*, etc.) des opérettes, des cantates, et aussi l'opéra : *Mort d'Arthur* (1878).

(2) Sir C. Stanford en fut un des principaux professeurs.

(3) Cet établissement est aujourd'hui dirigé par Sir. A. C. Mackenzie.

être va-t-on un peu trop loin dans ce sens, et peut-être une discipline un peu plus rigoureuse rendrait-elle parfois de bons services. Peut-être enfin, l'éclosion d'un véritable tempérament créateur est-elle plus indépendante qu'on n'est porté à le croire de l'éducation reçue. Mais en fait, il reste vrai que l'enseignement de la Royal Academy (notamment par les excellents maîtres Frédéric Corder, Ebenezer Prout, J.-B. Mc Ewen) donne des résultats très satisfaisants : nombre des jeunes compositeurs anglais les plus intéressants et les plus originaux, comme MM. Benjamin Dale, York Bowen, Joseph Holbrooke, A. Trevor Bax, sont là pour le prouver.

Il est d'autres compositeurs qui ont reçu tout ou partie de leur éducation musicale à l'étrager, et surtout en Allemagne, comme par exemple MM. Cyril Scott, Balfour Gardiner, Norman O'Neill, Percy Grainger, Roger Quilter, Percy Pitt, Algernon Ashton. Ils s'en sont ressentis de manière et à des degrés divers ; ceux que je viens de nommer ont même peu de traits communs : il en est, comme MM. Cyril Scott, Percy Pitt et O'Neill, qui par certains côtés se rapprocheraient plutôt des tendances françaises actuelles. Il se pourrait bien d'ailleurs que ces tendances, du moins dans ce qu'elles ont d'audacieux et de libre, influencent de plus en plus certains jeunes Anglais : on peut déjà remarquer, à cet égard, des symptômes significatifs ; mais rien ne permet de présumer que cela doive atténuer les personnalités naissantes ou déjà manifestées.



Avant d'aborder l'étude individuelle des œuvres de tous ces jeunes, en lesquelles se révèle la personnalité musicale de la race anglaise, il faut se demander en quoi consiste au juste cette personnalité, du moins dans ses traits généraux, et si l'on n'erre point à vouloir reconnaître dans la musique des caractères de nationalité. Le problème est irritant, il a fait couler des flots d'encre et, comme tous les problèmes d'esthétique musicale, a été plutôt tranché par des affirmations péremptoires que résolu par l'acquisition de vérités de fait.

Etant donné un ensemble d'œuvres musicales, il est certes possible d'y reconnaître éventuellement un certain nombre de traits communs à beaucoup sinon à toutes, et d'évaluer l'im-

portance des points ainsi acquis — par exemple au moyen de comparaison avec ce que révèle d'un tempérament national l'examen des œuvres picturales ou littéraires, etc. On peut aussi comparer avec l'ensemble des œuvres musicales d'une autre race, afin de discerner les différences. Mais là, il est aisé de sentir quand des différences existent, très difficile au contraire d'expliquer par où elles se font sentir.

En de pareils cas l'on se reporte aussitôt à la musique populaire ; et après avoir reconnu ou cru reconnaître des affinités entre les airs nationaux d'un pays et la musique des artistes de ce pays, on s'empresse de formuler des conclusions générales. Certes, le cas de la musique russe est là pour encourager à suivre cette méthode, que semble corroborer encore celui de la musique espagnole. Mais toute musique de caractère national n'est pas une émanation directe du folk-lore. Il reste vrai que certains côtés distinctifs de ses airs nationaux doivent se retrouver dans la musique artistique d'une race : il est non moins vrai qu'il est également difficile de définir ces côtés distinctifs dans l'un et l'autre cas. Bien plus que par les thèmes, c'est par l'esprit qu'une musique se caractérise ; il suffit, pour le reconnaître, de voir ce que peut être une musique composée par un Allemand ou un Français sur des thèmes russes, ou bien de remarquer que la musique sur des thèmes espagnols ou d'allure espagnole écrite par les Glinka, les Balakirew, les Chabrier ou les Ravel reste bien de la musique russe ou de la musique française.

En réalité, ce qui est désirable, c'est que la musique d'une race soit l'expression propre de la sensibilité et du caractère de cette race ; peu importe que ce soit de manière indéfinissable pourvu que ce soit de manière perceptible.

Il convient qu'elle ne semble pas être un langage artificiellement appris, une rhétorique conventionnelle. Lorsque nous disons qu'une musique est dénuée de caractère national, nous entendons avant tout signifier qu'elle n'est pas indépendante ; la musique sincère et spontanée d'un Français, par exemple, doit être différente de celle d'un Allemand dans toute la mesure où le tempérament et le goût français diffèrent du tempérament, du goût allemands.

L'apparence de malentendu que peut susciter une telle façon de dire ne manqua point de se présenter l'an dernier, lors des polémiques tout amicales auxquelles on se livra entre musi-

ciens français et musiciens russes au sujet deTchaïkowsky : « Comment pouvez-vous prétendre que Tchaïkowsky n'est point Russe alors qu'à nous autres Russes il paraît si profondément national ! » disait-on à certains d'entre nous. Nous avions simplement voulu déclarer que la musique de Tchaïkowsky nous semblait dénuée de toute individualité.

D'autre part, certains sont portés à s'exagérer le devoir qu'a la musique d'être « universelle, purement humaine », et à vouloir considérer comme un signe d'infériorité tout caractère national. C'est peut-être par suite d'une simple illusion causée par le vague des termes. En tous cas, les musiciens anglais ne semblent pas le moins du monde enclins à dépouiller leurs instincts nationaux ; ils se préparent au contraire — ou je me trompe fort — à les affirmer, dans leurs œuvres, d'éclatante manière et ils ont déjà commencé.

L'éminent critique anglais Hadow, dans l'article déjà cité de la *Edinburgh Review*, où il donne en parlant des différentes tendances de la musique moderne de grandes preuves de clairvoyance, va même jusqu'à déclarer, par exemple, que M. Parry, « dans son œuvre entier, emploie un idiome purement anglais, tout aussi national que celui de Purcell même. Il est le porte-parole de tout le meilleur qu'offrent notre pays et notre temps, de tous le plus mâle et le plus digne : dans sa musique se retrouve l'esprit de Milton et de Wordsworth ». Peut-être cet aspect-là du tempérament anglais n'est-il point le plus accessible à tous les lecteurs ou auditeurs du dehors. Peut-être certains d'entre nous seront-ils plus touchés par le lyrisme direct et concret, par la sensualité éperdue qui sont d'autres traits non moins caractéristiques de ce tempérament. Mais ce qui importe surtout, c'est de pouvoir reconnaître dans les œuvres des musiciens anglais un apport nouveau : quelle qu'en soit la forme, il n'en sera pas moins le bienvenu.

Je parlerai dans mon prochain article d'un certain nombre d'œuvres modernes les plus dignes d'attention à ce point de vue.

M.-D. CALVOCORESSI.





LE MOIS

Théâtres et Concerts

OPERA : Reprise de *Namouna*, ballet en 2 actes de Ch. NUITTER et PETIPA, musique de Edouard LALO.

Je demande qu'on me fasse grâce du récit de *Namouna ;* c'est, suivant l'usage et la règle du genre, un tissu d'inventions, ou plutôt de conventions niaises, un galimatias puéril et laborieux, dont le seul mérite est de réconcilier agréablement le Grand Turc et la République de Venise, en la personne du gentilhomme Ottavio et de l'esclave Namouna : d'où un pittoresque mélange de hauts-de-chausse et de culottes bouffantes, de feutres emplumés et de fez, de canons en dentelles et de vestes brodées de verroteries. La scène se passe à Corfou, une Corfou aussi mythologique et improbable que l'Atlantide ou l'île de Thulé. Les décors, qui ne prétendent à nulle exactitude, ont de calmes harmonies, repos du regard ; les costumes sont riches sans tapage, ainsi qu'il sied en un salon d'aussi bonne compagnie ; la lumière, toujours sagement répartie, est cependant moins parcimonieuse que dans *Faust*, et l'on arrive à discerner, dans la pénombre du dernier plan, un ciel et une mer d'un joli bleu de nuit. Nulle outrance, nul éclat qui risque d'être disparate : mais la tenue, la réserve, le mutuel respect et la paix grave d'un sénat de vieillards. Charmant contraste à la jeunesse aimable de cette école de danse qui s'applique à répéter, comme à l'exercice, toujours le même mouvement. Mais Namouna, c'est Mlle Zambelli, la seule dont la danse soit une vraie joie : la joie d'un corps affranchi des ordinaires lois, qui n'obéit qu'à la grâce. Et sans doute cette grâce n'est

pas fort expressive ; ou du moins l'expression n'en est pas variée : un seul sentiment s'y manifeste, mais si tendre et si pur que le charme ne s'en épuise pas ; on croirait voir danser l'âme d'une fleur.

La musique est, de beaucoup, la meilleure part de *Namouna* : bien supérieure au *Roi d'Ys*, cette partition offre un éclat soutenu, une force qui n'est jamais brutale, une émotion discrète et sans fadeur. C'est une noble musique, où les cuivres de la fête foraine eux-mêmes sonnent avec une sorte d'héroïsme. Les rythmes vigoureux, les sonorités chaudes, les mélodies en haut relief sur un fond de fines harmonies, tout y est français, et Lalo, si les circonstances lui eussent permis un travail plus fécond, était l'héritier de Berlioz, destiné à mettre en bonne musique ce que l'autre n'avait su que grossièrement indiquer. *Namouna* est son chef-d'œuvre, et je ne dis pas le meilleur ballet qu'on ait écrit depuis 30 ans, mais le seul qui soit une œuvre d'art : il faut nous féliciter de sa rentrée, tant attendue, au répertoire.

LOUIS LALOY.



CONCERTS COLONNE

Le 8 mars, jour anniversaire de la mort de Berlioz, tombant cette année un dimanche, c'était une pieuse idée que de célébrer cette date par un festival en l'honneur du maître, auquel M. Colonne a voulu associer Shakespeare qui a tenu une si grande place dans l'art et dans la vie de l'époux d'Ophelia-Smithson. Et si grande est cette place, en effet, qu'une séance n'aurait pas suffi pour exécuter toutes les œuvres inspirées par le poète au musicien : peut-être eut-il mieux valu dès lors nous donner une bonne audition intégrale de *Roméo et Juliette*, plutôt que de pratiquer dans cette partition une sélection au moins singulière. On a dû mettre dans un chapeau les numéros des morceaux et s'en rapporter au hasard du tirage pour déterminer l'ordre d'exécution. Des trois parties qui dans l'œuvre jouent le rôle et tiennent la place de l'*allegro*, de l'*adagio* et du *scherzo* de la symphonie classique, c'est la seconde (la scène d'amour) qui nous a été donnée d'abord, puis la troisième (la

Reine Mab) et enfin la première (fête chez Capulet), sans doute pour conclure dans les transports d'une joie étourdissante cette navrante histoire. Que devenait le pauvre Shakespeare dans tout cela? Et Berlioz lui-même, se serait-il montré bien satisfait de cette façon de l'honorer ?

Entre la scène d'amour et le *scherzo*, les strophes du prologue, très étonnées de se trouver là, ont été chantées par Mme Judith Lassalle avec un organe généreux qui évoquait la pensée du cothurne tragique plutôt que le souvenir des souliers de satin rose de Meylan. Enfin le *scherzo* était suivi du *scherzetto vocal* qui, lui servant de programme explicatif, aurait dû le précéder. M. Mauguière l'a chanté deux fois pour la plus grande satisfaction du public, que ces abatis de musicien — pardon ! ces *disjecta membra*, soyons académique — n'ont pas paru offusquer autrement.

On sait que la scène d'amour était la page de prédilection de son auteur ; elle a conservé un grand charme malheureusement gâté par l'incohérence *musicale* du plan. Berlioz prétend traduire tous les détails d'une scène que nous ne voyons pas : « le dialogue des deux amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo » ; n'eut-il pas mieux fait de renoncer à suivre Shakespeare pas à pas,et de construire un morceau de musique ? La scène paraît à la fois longue et écourtée, à cause de son manque d'équilibre tonal ; elle n'arrive point à s'arracher du ton principal ou de son relatif mineur, et quand enfin brille l'éclat trop longtemps attendu de la dominante et qu'on se croit au point culminant, pas du tout : c'est fini !

L'impression de monotonie est encore accentuée par les sourdines que M. Colonne fait garder au quatuor d'un bout à l'autre, je ne sais pourquoi.

Quant au *scherzo*, avec ses trouvailles de sonorité, il est étincelant, d'un effet magique, bien que le motif sans grand caractère, sans physionomie rythmique, ne semblât guère s'y prêter. Tout au contraire de la scène d'amour, l'ouvrage surpasse ici de beaucoup la matière.

Le reste du programme était d'intérêt fort inégal. L'ouverture du *Roi Lear* n'est pas du meilleur Berlioz. La solennité hoquetante et trébuchante de Lear conviendrait assez bien à Ubu, et la pauvre Cordelia nous est présentée sous les espèces d'une écuyère de cirque.

J'entendais pour la première fois la fantaisie sur la *Tempête*, et n'ai aucune envie de renouveler l'épreuve. Ah ! quand Berlioz se met à être mauvais, il ne l'est pas à moitié. Camille, son gracieux Ariel, l'a moins bien inspiré qu'Henriette. Il y a là-dedans une certaine valse, ponctuée de contretemps, de la plus laide vulgarité. *Miranda* ? oh combien peu ! Le rôle du piano à quatre mains introduit dans l'orchestre se réduit à quelques arpèges. Je n'ai pris plaisir qu'à certains traits de la tempête, et au court dessin grognant des basses qui caractérise assez heureusement Caliban, tout en faisant penser à ses cousins Fasolt et Fafner.

Cette féerie philosophique de la *Tempête*, qui fut le testament poétique de Shakespeare mûri, semble un merveilleux sujet pour un musicien ; et pourtant, malgré de nombreuses tentatives, la *Tempête* en musique est encore à naître. Elle ne pouvait pas être improvisée par un jeune homme frais émoulu du Conservatoire, entre la séance publique de l'Institut et le départ pour Rome.

La scène d'Héro et d'Ursule, dans *Béatrice et Bénédict*, est un très agréable duo de salon, soutenu d'une instrumentation fort délicate ; Mmes Maud Herlenn et Judith Lassalle le soupirèrent délicieusement. J'émettrai le regret paradoxal d'avoir trop bien entendu les paroles, d'un style déplorablement pompier : Berlioz y parle de Philomèle et du souffle du zéphir, et d'une jeune fille qui voit « couronner son amour » !

Quant aux deux œuvres inspirées par *Hamlet*, elles sont d'un accent très pénétrant et profondément humain ; ici vraiment on sent battre avec une émouvante sincérité le cœur de Berlioz. La mélancolique ballade de la mort d'Ophélie touche par des moyens d'une sobriété classique. Je suppose qu'elle doit être chère à M. Reyer car je n'ai jamais pu la relire ou l'entendre sans songer à une page fort connue du dernier acte de *Sigurd*.

Pour la marche funèbre d'Hamlet, c'est une chose magnifique : elle m'a fait éprouver la plus forte émotion de la journée. Avec quel goût supérieur (car ce diable d'homme est capable de tout) cette page est tracée ! Le feu de salve échappe à toute critique par la façon dont il est placé et amené ; et ce thème discrètement murmuré par le lointain cortège ! Tout cela est du plus grand art. Les funérailles d'Hamlet font bonne figure à côté de celles même de Siegfried. J'entends dire que c'est

du théâtre : sans doute ! et pourquoi pas ? Ce n'est pas un morceau symphonique, c'est de la musique pour le drame de Shakespeare que Berlioz a voulu écrire; et il n'a pas été, cette fois, inégal au poète.

La symphonie inachevée de Schubert, d'une distinction si raffinée, avec ses mélodies qu'on dirait tombées du ciel, donnerait lieu à des observations techniques analogues à celles que me suggérait plus haut la scène d'amour de *Roméo*. Il semble qu'au point de vue du métier une des caractéristiques les plus nettes de ce qu'on appelle le romantisme musical ait consisté à éviter la santé insolente et comme trop brutale de la dominante opposée à la tonique. Un autre trait romantique est la seconde idée en mineur quand la première est majeure : Schubert est coutumier du fait (voir la symphonie en *ut* : deuxième idée de l'*allegro* en *mi* mineur puis *la* mineur) ; je crois qu'on n'en trouverait pas facilement d'exemple avant lui. Dans la symphonie inachevée, le premier mouvement penche constamment vers la sous-dominante ; l'andante, au premier thème (ternaire) en *mi* majeur oppose un second thème (binaire) d'abord en *ut dièse* mineur puis en *la* mineur. De là résulte une certaine mièvrerie quelque peu monotone ; on ne se sent pas dominé par une pensée forte, et c'est peut-être la raison pourquoi le public reste toujours un peu indécis devant la symphonie inachevée, en dépit de son charme exquis.

Dans le même concert du 15 mars, M. Cortot mit l'élégante précision de son talent au service de la vaporeuse ballade de M. Fauré et des solides variations symphoniques où César Franck a su présenter, dans un sentiment tout moderne et avec l'ampleur d'une imagination luxuriante mais toujours réglée, un court sujet déjà traité sous diverses formes par Beethoven dans le quatorzième quatuor.

Et Mme de Wieniawski, dont le nom de jeune fille est attaché à l'histoire de la Russie contemporaine, nous chanta fort délicatement trois airs du plus grand musicien de son pays, ce Rimsky-Korsakow dont la gloire projette un éclat imprévu sur le corps des officiers de marine, auquel il appartint. Cette jeune femme montre quelque timidité et un soupçon de gaucherie qui disparaîtront vite et qui sont aujourd'hui comme une grâce de plus. La voix sans être puissante, est fraîche d'un timbre pur et prenant ; l'expression est personnelle et pleine

de distinction ; cela est senti directement, de très bon goût et sans trace de pli professionnel. L'accueil du public fut tout à fait sympathique. Des deux airs de *Snegourotchka*, on bissa le second, que termine une cadence un peu bien banale ; mes préférences allaient au premier d'un caractère très schumannien. Il y avait harmonie parfaite entre la musique et son interprète : car rien ne ressemble moins à ce qu'on appelle un air d'opéra ; c'est plutôt de la musique de chambre ; un sentiment poétique, intime, discrètement noté sur quelques dessins d'instruments souvent traités en solo. Ces touches légères semblent un peu perdues au milieu de ce puissant orchestre, dans le cadre de cette vaste salle. Il faudra voir ces tableautins en place aux feux de la rampe.

La véritable primeur était la *Rapsodie espagnole* de M. Ravel. Œuvre très colorée, très amusante; il semble que l'auteur ait compris l'Espagne plutôt en couleurs qu'en rythmes, au rebours de Chabrier dans sa célèbre pièce. Les combinaisons de timbres les plus recherchées mettent en joie une partie des auditeurs, et en déconcertent quelques-uns. La première partie, *Prélude à la nuit*, impose avec une insistance obsédante son dessin de quatre notes, sur les degrés descendants d'une quarte diminuée. Dans la seconde, très courte et qui fut bissée, apparaissent les inévitables castagnettes sans lesquelles, n'est-ce pas, vous ne croiriez jamais être en Espagne. Cette deuxième partie est intitulée *Malaguèña*, et le programme nous révèle que le mot signifie en espagnol : Sérénade. La curieuse langue que ce turc... non, que cet espagnol ! Faut-il croire que le vin de Malaga porte aux sérénades et tire de là son nom? Vient ensuite une habanera (on ne nous dévoile pas le sens de ce vocable : c'est bien dommage !) qui ne ressemble point du tout à celles de Bizet ou de M. Laparra, mais qui, avec son obstiné *do dièse*, ferait plutôt penser à la deuxième des *Estampes* de M. Debussy (Soirée dans Grenade), si d'ailleurs on ne nous apprenait que cette habanera fut écrite dès 1895 pour deux pianos, et produite en public en 1898. La *feria* qui termine la rapsodie est un morceau beaucoup plus développé que les précédents et que je leur préfère, autant qu'il est permis de parler ainsi après une seule audition ; elle est toute grouillante d'animation. Le kaléidoscope de sonorités manié dextrement par M. Ravel y tourne en tous sens, on commence à en être ébloui. Les timbres de l'orchestre

n'ont pas suffi à l'auteur : des rumeurs de coulisse interviennent çà et là dans la rapsodie. Quant aux ressources instrumentales, elles sont employées avec une profusion un peu excessive. Un effet, pour porter, doit rester exceptionnel. Ce ne sont ici que harpes bouchées et *glissando* de la petite trompette... Mais je crois que je m'égare ; la tête me tourne devant ce chatoyant bariolage.

M. Ravel qui est admirablement doué, nous a donné une nouvelle preuve de son prestigieux talent. Il est d'ailleurs un excellent humoriste, temoin ses *Histoires naturelles*, et je ne suis pas éloigné de croire qu'il faut entendre sa rapsodie espagnole *cum grano salis*. Ce sont là divertissements de virtuose qui s'amuse. Et sans doute il nous ravit ; on commence pourtant à attendre de lui quelque œuvre de plus haute envergure. Parmi les musiciens, qui, entre tous les artistes, ont le privilège de l'éternelle jeunesse, M. Ravel est un des plus jeunes; mais enfin il est depuis quelques jours dans sa trente-quatrième année. A cet âge que n'atteignit point Schubert et que Mozart dépassa à peine, Beethoven avait déjà écrit la *Symphonie héroïque* pour ne rien dire de plus.

Le concert du 22 mars était consacré tout entier à M. Richard Strauss dont le succès fut triomphal. Eut-il été pareil si ce très grand musicien avait le malheur de porter un nom français ? Il m'a paru que le snobisme jouait son rôle en cette affaire. Oh ! les dames qui lèvent des yeux inspirés ! les bons messieurs aux airs pâmés qui dodelinent de la tête et battent pieusement la mesure, à contretemps d'ailleurs ! Est-ce que vraiment tous ces braves gens qu'embarrasserait peut-être la plus simple dictée musicale se promènent comme chez eux dans ces immenses palais sonores ? Quel progrès a fait tout d'un coup la culture musicale en notre pays !

La plupart des numéros du programme n'étaient pas nouveaux pour les Parisiens et il a été amplement disserté, peut-être jusqu'à satiété, sur leur auteur ; je ne crois pas inutile cependant de rapporter ici mes impressions toutes fraîches. Car si je connaissais de longue date, par la lecture, quelques partitions de Strauss (notamment *Tod und Verklaerung*) je n'avais encore jamais eu l'occasion d'en entendre aucune

Eh bien ! d'abord c'est prodigieusement intéressant, et ce n'est pas émouvant du tout. Non pas même *Mort et Transfi-*

guration, malgré tant de raisons de l'être ; ce poème symphonique qui n'est pas asservi à un programme trop précis, est une très belle chose, imposante par l'ampleur des progressions, non sans quelque redondance. Telles marches d'harmonie ne sont que d'emphatiques rosalies, assez inutiles. Beaucoup d'effets sont de vieux amis : ces batteries entrecoupées, en rythmes asthmatiques, ces traits syncopés des basses, ces entrées de cors étagés, nous savons d'où tout cela sort ; mais l'impression générale est puissante. Moins original encore est le prélude de *Guntram* ; bien davantage la *Sinfonia domestica*.

Cette œuvre célèbre dure quarante-trois minutes sans interruption pendant lesquelles je n'ai pas éprouvé un moment de fatigue ou d'ennui, pas une distraction. L'intérêt est toujours en éveil, doublé d'ailleurs par la présence active de l'auteur et du héros de cette musique familiale. M. Strauss est un admirable chef, un virtuose de l'orchestre ; aussi bien que la plume il manie la baguette. Il la tient légèrement, du bout des doigts,et bat la mesure avec autant de précision que de souplesse. Le corps est généralement immobile, ainsi que le bras gauche, dont l'intervention habilement ménagée porte coup. La tête se tourne pour commander du regard une entrée, un accent ; parfois enfin, dans les grandes explosions, ce long corps tout entier s'infléchit et vibre. Dans cette sobre mimique, pas un geste inutile, pas un qui ne soit d'une irrésistible éloquence. L'orchestre électrisé se surpasse dans son rôle très difficile, où abondent entre autres écueils les soli les plus scabreux (Bravo, M. Firmin Touche !) Evidemment les musiciens comme l'auditoire se sentent maîtrisés par une intelligence et une volonté souveraines.

Quant à l'œuvre (j'en demande bien pardon à l'éminent rédacteur du programme ; nul d'ailleurs n'aurait pu mieux que lui se tirer de la tâche impossible qui lui était dévolue) l'analyse qu'on nous en donne est une véritable trahison. Elle suggère l'idée d'un travail lourdement pédantesque et puéril à la fois, sur des motifs insignifiants. Mais des motifs après tout, valent ce qu'on en sait faire ; et de ses thèmes si peu personnels, si faiblement caractéristiques, M. Strauss tire un parti extraordinaire. Sa musique déborde d'une vie intense ; c'est un fourmillement de robuste humour par où l'auteur sauve ce que pourrait avoir d'étrangement risqué la prétention

de nous introduire dans le secret de son intimité conjugale, voire de son alcôve.

Et cette musique qui met en mouvement des forces formidables, elle reste pourtant d'une clarté limpide. C'est peut-être que M. Strauss ne raffine point — pas assez ! — sur la valeur expressive de ses idées; c'est surtout qu'il les ordonne en masses compactes mais simples. Grand architecte ès matériaux sonores, il construit à la façon des Romains, qui bâtissaient en mauvais matériaux de blocage solidement cimentés des édifices imposants dont le plan se révélait au premier coup d'œil.

M. Strauss paraît chercher moins le timbre rare que l'équilibre : équilibre des masses instrumentales, équilibre des tonalités. La tonalité est toujours, chez lui, bien définie et solidement assise. Un compositeur, de mes amis, prétend que son orchestre est en *ut*, et qu'à travers toutes les dissonances passagères et les superpositions d'accords il ne perd jamais de vue cette référence fondamentale. L'observation n'est pas aussi paradoxale qu'il semble. Tout est d'aplomb ici, et l'auditeur, en parfaite sécurité, ne se voit jamais en danger de perdre pied.

L'évidente horreur du maître pour l'incohérence se manifeste dans les plus petits détails. Il a accompagné quelques-unes de ses mélodies (jolies pièces de salon qui ne tirent guère à conséquence), chantées avec beaucoup de goût par Mme de Wieniawski, à qui le public ravi en a fait recommencer deux. Or, M. Strauss apporte le plus grand soin à enchaîner les tonalités de deux mélodies successives, en improvisant un petit prélude modulant. Ainsi, entre *Heimliche Aufforderung* et *Staendchen*, il est passé très élégamment de *si* bémol à *sol* bémol, bien qu'il eût pu se dispenser de cette transition. Ce n'est rien, et c'est la marque d'un musicien doué d'un sens aigu des *valeurs* tonales : je prends le mot dans une acception analogue à celle que lui donnent les peintres.

Les qualités que je viens de reconnaître à M. Strauss sont éminemment classiques. Ce qui n'est pas classique en lui, c'est la disproportion des moyens à la fin. Dans ses partitions, bien des choses écrites sur le papier ne s'entendent pas et ne peuvent pas être entendues : c'est donc que le résultat pouvait et devait s'obtenir plus économiquement. On a l'impression d'efforts inutilement exagérés, de ressources accumulées à l'excès sans réel profit pour l'effet. Cet art très grandiose, bien que simple

en ses éléments, n'est pas exempt de boursouflure : M. Richard Strauss, c'est parfois Haydn à Pathmos.

La danse de *Salomé*, qui terminait le concert, a été enlevée avec beaucoup plus de verve qu'au mois de décembre ; mais je ne puis rien changer à ce que j'en ai dit alors.

G. ALLIX.



CONCERT PABLO CASALS

Il faut louer M. Pablo Casals, virtuose toujours impeccable et musicien souvent bien inspiré, d'une parfaite exécution de la *Suite* de Bach inscrite à son programme. Mais comment le féliciter d'avoir fait une si large place aux œuvres d'Emmanuel Moor ? Ce musicien d'intérêt si médiocre ou, pour mieux dire, si mesquin, a eu la singulière fortune d'exciter l'enthousiasme ardent de deux virtuoses fort notoires, qui nous en ont quelque peu saturés : MM. Pablo Casals et Jacques Thibaud. On prête même à ce dernier cette opinion sensationnelle sur l'exotique musicien : « Un Max Bruch qui aurait du génie ». C'est une aimable plaisanterie. Dieu merci, il ne suffit pas de s'acharner, avec une louable inconscience, à perpétrer des Sonates pour harpe ou des Concertos de violon, ni de déployer dans des petits jeux de rhétoriqueur une astuce déclamatoire pour avoir du génie, même au conditionnel. Je veux croire que nous ne connaissions pas assez l'œuvre de Moor. Mais nous n'y perdions pas grand'chose. En dehors des virtuoses qui la jouent avec le désir, après tout légitime, de briller dans les « effets » dont elle est prodigue, qui donc pourrait jamais prendre goût à une musique aussi peu naturelle, « aboli bibelot d'inanité sonore », horrifique quintessence de Brahms et triple extrait de Max Reger ? Il n'est même pas possible de se tromper longtemps sur cette vulgarité prétentieuse qui cherche la puissance et ne trouve que la pompe, et qui s'efforce en vain de faire illusion par de prestigieux feux d'artifice — de macaroni. Et ne dites pas que M. Moor, qui n'est pas naturel, le deviendra peut-être : des lois terribles s'y opposent ; l'ordre du monde l'interdit : la nature a horreur du vide. Quoi qu'en ait dit M. Jacques

Thibaud, qui fut souvent mieux inspiré, il faut en faire notre deuil. Ce n'est pas un Max Bruch qui aurait du génie : c'est un Max Bruch qui s'en va-t-en guerre.

ALEXANDRE GUINLE.



ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES

Les deux derniers concerts du jeudi, organisés par M Romain Rolland, offraient un bouquet admirable de ces *lieder* allemands où, dès les premiers essais, ceux de Krieger ou d'Erlebach, se répand une émotion expansive, et bien différente de la réserve et de l'élégance françaises. Musique grave, sérieuse jusque dans la galanterie, toujours touchante, et dont le seul tort pour nous est de dépasser parfois les limites d'une sensibilité plus étroite et plus craintive d'elle-même. Mais il ne faut pas méconnaître la beauté de puissance : ce serait nier Beethoven tout entier. M. Jean Reder est l'interprète né de ces œuvres dont seul peut-être il peut égaler la fluviale ampleur. Mlle de Stœcklin a une jolie voix pure, dont l'innocence fut un charme dans les airs de caractère pastoral ou populaire.

LOUIS LALOY.



Notre distingué collègue M. Charles Bouvet a donné le 31 mars la dernière séance de l'année de la Fondation J.-S. Bach qu'il dirige avec une vraie foi artistique. Le programme, déjà exécuté l'an dernier si nous ne nous trompons, ne comprenait que des œuvres du maître avec une interprétation de premier ordre (MM. Geloso et Bouvet, M. Guilmant, Mlle Blanche Selva, Mme Maurice Gallet, Mme Olivier).

Le Concerto Brandebourgeois en *ré* majeur (piano, flûte et violon) est une des plus admirables œuvres de musique de chambre de tous les temps. La partie de piano très développée, surtout dans le premier mouvement, est d'une fantaisie, d'une liberté merveilleuses. On ne peut après cela parler du formalisme de Bach. C'est d'une absolue beauté. Mlle Selva y fut

parfaite. Malgré quelques flottements dans le petit orchestre d'accompagnement, le Concerto en *ré* mineur, pour deux violons — dont le largo est d'une si noble sérénité — fut très applaudi.

Dans la Cantate Italienne « non sa che sia dolore », Mme Gallet a rendu à la perfection les deux airs de soprano si différents de style, le second gai et enjoué. (Pourquoi ?) Elle a eu un grand et légitime succès. Mme Olivier, contralto, a chanté un air d'une cantate de fête pour le prince d'Anhal-Coethen, oublié par Bach lorsqu'il transforma cette œuvre de circonstance en Cantate d'Eglise. Enfin M. Guilmant a joué avec son autorité habituelle le choral « Schmücke dich » et la belle fugue en *sol* mineur.

M. Grandmougin a bien voulu redire son œuvre « Le Vieux Bach », dont on a apprécié les vers expressifs et bien sonnants.

F. G.



CONSERVATOIRE

L'Enfance du Christ, exécutée intégralement le 1er mars dernier, a suscité chez le public des abonnés du Conservatoire un véritable enthousiasme. Berlioz nous affirme que, dès son apparition, cet ouvrage eut un succès spontané, « très grand et même calomnieux pour mes compositions antérieures », ajoute-t-il. *L'Enfance du Christ* fut en effet écrite sur la fin de sa vie. Tout le monde connaît aujourd'hui cette partition dont plusieurs exécutions intégrales eurent lieu en ces dernières années. Dans l'œuvre de Berlioz, sa trilogie sacrée se distingue par l'expression douce, tendre et naïve de la musique dont se dégage un sentiment de repos et de calme profonds. Les rythmes, la mélodie et jusqu'à l'orchestration, tout concourt à la naissance d'un charme poétique particulier ; charme qui ne va pas sans engendrer une certaine monotonie, tant par la forme des morceaux (laquelle affecte souvent la coupe d'un *fugato*) que par l'emploi presque constant des anciens modes grecs. En écrivant l'*Enfance du Christ*, Berlioz semble avoir eu le souci de s'exprimer dans une langue plus châtiée que celle que nous lui connaissons ordinairement. « Plusieurs personnes, écrit-il

dans ses *Mémoires*, ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit l'*Enfance du Christ* de la même manière il y a vingt ans... » Et sans doute Berlioz a raison, s'il entend par là se défendre de l'opinion suivant laquelle certains de ses contradicteurs voulaient voir, dans son oratorio, une sorte d'amendement sur le tard aux dérèglements ordinaires de sa musique.

J'ai déjà dit que le succès de l'ouvrage avait été très grand, celui des interprètes ne le lui céda en rien. M. Plamondon et Mme Mellot-Joubert furent chaleureusement applaudis. L'ouverture de *Coriolan* et celle du *Freischuïtz* encadraient sur le programme la partition de Berlioz.

Le concert du 22 mars comportait l'audition de la *Septième Symphonie* de Beethoven et de *Rédemption* de César Franck. Dans le commentaire du programme de la Société des Concerts, M. Maurice Emmanuel, après avoir donné quelques renseignements sur les conditions dans lesquelles fut exécutée pour la première fois la *Symphonie en la*, ajoute : « Les amateurs de musique à programme ont découvert dans cette œuvre des peintures de toute sorte, et il serait fastidieux d'énumérer les étranges interprétations de ces exégètes. On sait que Wagner lui-même, dans l'*Œuvre d'art de l'avenir*, a dit de cette symphonie qu'elle est « l'Apothéose de la danse, la danse dans son essence supérieure ». *Chi lo sa ?* Et pourquoi chercher dans ces pages enflammées, où la joie délirante coudoie le drame, autre chose que l'âme du maître et le reflet de ses caprices ? Quand les géants rient, la terre tremble, dit un vieux proverbe saxon ». — On ne saurait mieux penser et mieux s'exprimer.

J'ai le regret de devoir signaler l'erreur, qui veut qu'actuellement le finale de cette symphonie soit joué dans un mouvement ridiculement accéléré. Il est bien certain que le public y trouve son plaisir et qu'il affectionne la virtuosité sans goût et sans mesure de l'orchestre littéralement déchaîné. Mais serait-ce donc là une raison suffisante en comparaison de la véritable profanation que l'on fait subir à la pensée de Beethoven ? Ce morceau est volontiers comparé à une explosion de

joie populaire. Le thème en est, paraît-il, emprunté à un air irlandais, c'est-à-dire à une mélodie du folklore et son rythme bien que modifié est assez celui d'une danse. L'indication du mouvement (*allegro con brio*) exprime que cette danse est entraînante, mais non pas la nécessité de la confondre avec une cohue bruyante où la musique n'a plus que faire. Une limite demeure toujours indiquée à la rapidité d'un mouvement rythmique, c'est la netteté irréprochable de l'exécution; tel qu'il est actuellement joué, ce morceau devient inintelligible.

Par contre, l'exécution de *Rédemption* fut remarquabement conduite, sans excès de sonorités lourdes et dans un juste mouvement. Mlle Rose Féart et M. Brémont complétaient avec les chœurs une interprétation qui est parmi les meilleures qu'il nous a été donné d'entendre.

Rédemption est une œuvre typique de la beauté et des tares que l'on rencontre, tour à tour, dans l'art de César Franck.

EDMOND MAURAT.



QUATUOR CAPET

Continuant la série de ses séances de musique de chambre, le quatuor Capet a exécuté, le mois dernier, les 4e, 9e et 15e Quatuors de Beethoven. On ne saurait trop dire la qualité et l'intérêt de ces auditions où la musique est en quelque sorte plus poignante par le caractère profond d'intimité qu'y a pris la pensée de Beethoven, plus grande et plus émouvante qu'elle le fût peut-être jamais. Caractère particulièrement mis en valeur par une interprétation dont la virtuosité plastique arrive au plus grand effet, par la simplicité des moyens et l'absence de tout effort apparent. Nulle part ailleurs, à ma connaissance, l'œuvre de Beethoven n'est aujourd'hui mieux comprise. Ces concerts sont, pour les dilettantes, une véritable jouissance d'art.

E. M.



SOCIETE J.-S. BACH.

Installée dans son vrai cadre, salle Gaveau, la Société que dirige M. Bret nous a fait entendre, après la *Passion selon St-Jean*, le *Défi de Phœbus et de Pan*, le *Magnificat* et l'*Ode funèbre*. Un progrès sensible dans l'exécution chorale, des solistes de premier ordre, et l'interprétation personnelle de M. Bret, rendent ces auditions dignes du maître qu'on y honore.

Le *Défi*, inspiré d'Ovide, est instructif et amusant ; musicales et contrastées, ses pages, sans manquer d'esprit, dénotent beaucoup de jugement. Que cet art, un peu lourd dans le style ne réalise guère le paganisme de la fable, mais seulement le caractère idéal du sujet et ne soit en somme qu'allégoriques, je n'y contredis pas, mais il atteint son but et, comme toujours, par des moyens simples, par l'exposition claire des idées successives d'un sujet poétique fort d'une intention lyrique.

Le chœur du début, « simple prétexte à une description musicale », selon M. Schweitzer est je crois, plus et mieux ; de lui dépendent les reliefs qui suivent ; il forme, dans l'action poétique du *Défi*, une scène, fond sur lequel se détachent au premier plan, les protagonistes de la cantate, pour le tournoi dont Midas est juge, et l'on ne voit pas Phœbus et Pan simples duellistes fidèles à un quelconque rendez-vous, opposant leurs mélodies rivales, sans la présence du chœur et le silence préalable des éléments. Ce chœur est, si l'on veut, un premier tableau; de toute façon, il émane d'une volonté plastique et participe moralement à l'action. Chez Bach, le mouvement des formes s'allie toujours à la logique d'une solide architecture ; ce n'est pas lui qui connut jamais les remplissages et l'inertie fâcheuse des cantatistes actuels. Son art, qui dans tout sujet trouve un principe d'action, visible ou cachée, élève le prétexte à une nécessité ; c'en est évidemment le secret. Dans le *Défi*, nous trouvons une fable, un décor, une action — personnages et chœur — harmonisés au cadre de la Cantate et, malgré la convention du style, l'expression, diverse, alterne rythmes et mélodies de manière à concilier la sujétion poétique et la volonté proprement lyrique de l'ouvrage.

Cet accord entre l'action et la musique s'affirme plus directement dans les *Passions*, théâtrales et mystiques, où la volonté du drame, s'unissant à l'exaltation théiste du plus admirable des commentaires, transforme pour ainsi dire l'hypothèse en

réalité. Là règne, outre ce grand sens de la composition propre à Bach, le sentiment profond de la vérité, qui jaillit d'un art plus purement humain, dans son expression et sa force évocatrice. Avec le *Magnificat* et l'*Ode funèbre*, actions d'âme, l'expression religieuse, intériorisée, oppose les lumières de la vie mystique fondues et voilées dans l'*Actus Tragicus*, préface sublime à cette autre synthèse, plus vaste et définitive, qu'est la *Messe* en *si mineur*. Ceci en manière d'exégèse, sans rien d'absolu.

De ces trois styles portant chacun le principe d'une démonstration différente — action poétique, action dramatique, action mystique — le dernier convient naturellement moins à notre époque. M. Bret est de son temps. L'appui d'un sujet précis comme celui du *Défi* ou de la *Passion* stimule une intelligence assurément très vive, que M. Bret apporte en toutes choses, mais qui ne compense pas toujours, dans les œuvres de volonté contemplative, la part inégale du sentiment. Pour cette raison, sans doute, l'*Ode funèbre* nous causa quelque désillusion. Une certaine sécheresse combattue par l'effort de solistes remarquables, gênés par le rythme autoritaire de M. Bret, sembla nuire à l'*air* admirable du *Soprano* et à son accompagnement, évidemment nuancé, mais fluide sans accent parce que beaucoup trop rapide, ainsi qu'à l'ensemble *O Christ* tenu dans la carrure indifférente d'un chœur fugué. Par contre, l'élan douloureux, presque dramatique du premier chœur et la douceur mélancolique du final, au rythme ondoyant, suscitèrent une conviction qui prouve, dans cette Société, l'influence des pages les plus pathétiques de Bach.

Le *Magnificat* correspond mieux à l'énergie quelque peu violente de M. Bret dont, malgré tout, l'activité nerveuse et passionnée a besoin, pour s'affirmer utilement, du drame mouvementé des Passions. L'exécution, flottante, ne put diminuer l'éclat du *Fecit potentiam* et du *Gloria*, superbe avec ses accords et ses triolets ascendants que rappelleront plus tard les effets du *Rex tremendæ* de Berlioz, dans le *Requiem*, et dont l'originalité puissante précède le *Gloria* ailé, un peu superficiel, de la *Messe* en *si*. Partout ailleurs, dans les airs et les chœurs, perce ce symbolisme élémentaire que M. Albert Schweitzer a si heureusement mis en lumière, mais qui, dans l'art de Bach et tout en accentuant la vérité, serait bien peu de chose

sans le lyrisme et l'expression. Ceci est si naturel et vrai, que chaque fois, nous dûmes notre plus haute émotion au sentiment profondément mystique de Mlle Marie Philippi, de Bâle, contralto unique, qu'il faut avoir écoutée dans le duo *Et misericordia* du *Magnificat*, l'air de la cantate *Vergnügte Ruh*, les *Geistliche Lieder* et surtout l'*Agnus dei* de la *Messe* en *si mineur*, pour comprendre ce que peut être la musique, celle de Bach, à travers l'âme d'une grande artiste. M. George Walter est toujours l'Evangéliste ému, maître d'une diction sûre et dont la voix souple nuance à souhait les récits de la *Passion ;* auprès de lui, M. Gérard Zalsman, d'Amsterdam, fut un Christ profond d'accent divin, non moins touchant dans l'*Ode funèbre* et la cantate *Voyez, nous montons vers Jérusalem* dont l'air final, « empreint d'une sérénité ineffable », reçoit, en conclusion, le commentaire d'une page orchestrale unique.

Mlles Cécile Valnor, de Genève, R. von Ghben, de Londres et Mlle Magdeleine Trelli sont des soprani de valeur, auxquels n'est pas inférieur le contralto de Mme de Haan-Manifarges, de Rotterdam. Artiste expérimenté, M. Anton Kohman, de Francfort, observe un style que nos chanteurs MM. Plamondon, Jan Reder et Mary, sur qui rien n'est à dire, connaissent, ce dont on les loua unanimement.

Si je mentionne le succès considérable que le *Concerto italien*, joué au clavecin, valut à Mme Wanda Landowska, brillante et expressive, et qui dut répondre à l'enthousiasme par l'exécution d'une nouvelle pièce ; celui de MM. Widor et Albert Schweitzer, à l'orgue, sans omettre l'exécution précise, sans lourdeur, du 2e *Concerto brandebourgeois* en *fa* avec, comme trompette, la très acceptable clarinette de M. Mimart — et celle, rarissime, du *Concerto pour 4 pianos* (d'après Vivaldi) qui nous fit connaître des sonorités nouvelles dans un équilibre parfait, j'aurai tout dit de ces intéressantes auditions d'une Société qui, mieux assise, dans la vraie salle où s'éploie un chœur renforcé et en progrès, nous propose des solistes dont quelques-uns devraient suffire à l'enseignement de nos chanteurs, en général déplorables — réserve faite des exceptions — lesquels, avec un peu de bon sens, trouveraient là, au lieu d'un sujet à rivalités gagnant les institutions, l'exemple d'art à suivre et souhaitable pour leur bon renom.

Albert Trotrot.

CONCERT CLAVEAU

Bien inspiré, dans la composition d'un programme classique réunissant les noms de Bach, Hændel et Schumann, le très sérieux artiste qu'est M Claveau s'est fait entendre à la Schola Cantorum, de manière à fortifier l'opinion que nous nous étions faite de son jeu et de son style, également soignés et respectueux des traditions. Sans froideur, avec l'ampleur requise et un phrasé qui connaît la nuance, l'archet de M. Claveau a traduit d'abord une *Sonate* de Hændel, très pure de sentiment et de forme, ensuite, de Bach, *Sarabande double bourrée* pour violon seul, œuvre naturellement périlleuse dont le violoniste sut vaincre les double-cordes et du même, avec M. Parent comme partenaire, le génial *Concerto* en *ré mineur* pour deux violons, qui déroule un thème merveilleux de souffle, de puissance et de musicalité, conduit en fugue, selon l'eurythmie d'un développement à soumettre à nos excellents « sonatiers » modernes qui, comme on sait, sont légion.

Dans la poétique *Sonate* en *la mineur* de Schumann, M. Claveau a fait preuve d'une délicatesse un peu mésalliée à la fougue habituelle de Mlle Dron, au jeu viril et plein, orchestral même, d ailleurs très expressif, et susceptible de faire valoir de modestes tableaux, simples ou compliqués, selon qu'ils émanent de Vincent d'Indy ou de M. Albert Roussel et ceux, toujours attrayants, de M. Déodat de Séverac, rêveur que nous aimons suivre en Languedoc, pour y vivre par lui et avec lui son *Coin de cimetière au printemps*, d'où s'envole une pensée pieuse et émue.

A. T.



Concerts divers

Parmi les innombrables concerts de ce mois, notons une séance d'orgue consacrée à J.-S. Bach par M. Louis Lavoye, organiste à Liège. L'auditoire y fut trop restreint, étant donné le mérite très réel du jeune artiste et la composition d'un programme qui réunissait à des chorals variés les préludes et

fugues en *mi* mineur, en *do* mineur et la toccata en *fa*, soit les œuvres fondamentales de l'orgue.

A la salle Erard, le pianiste brésilien Lamberg a donné une séance très applaudie non seulement de ses compatriotes, nombreux dans la salle, mais d'artistes et de critiques. Le programme était très cosmopolite. M. Pablo Casals a joué — à la perfection comme toujours — avec M. Lamberg une sonate de Brahms.

L'audition de ses œuvres qu'a donnée M. Amédée Reuschel vaudrait mieux qu'une banale mention. Il faudrait étudier sa musique de chambre, sa sonate de violoncelle, son quatuor piano, son trio-piano qui sont des œuvres très savantes, très modernes, très personnelles, et entrer dans un examen thématique et technique. L'écriture est d'une science peut-être exagérée, dans le trio en particulier où la transformation des thèmes et surtout la complexité des contresujets du piano et du violoncelle arrivent à causer de la fatigue sans l'impression esthétique. Malgré tout cet effort de l'auteur et de l'auditeur on se sent en face d'œuvres très fortes et très homogènes de structure. Le quatuor est moins ardu que le trio, ses deux premiers mouvements sont pleins de vie et d'intérêt. La saltarelle du finale est discutable.

Mlle Alice Sauvrezis, dont on sait le talent et l'érudition, a fait entendre les élèves de ses cours à la salle Pleyel.

Cette séance fut assez différente des auditions ordinaires d'élèves, d'abord par le nombre des talents complètement formés, puis par l'unité d'impulsion artistique dont elle témoignait. On sent dans les cours de Mlle Sauvrezis une direction vers le développement musical des élèves plus encore que vers leur apprentissage technique. Les chœurs et l'orchestre des jeunes élèves ont été très suffisants. Mlle Sauvrezis avait écrit à leur intention une scène très réussie, *L'Enfance de Beethoven*, qui était tout à fait en situation et a eu un bruyant succès.

F. G.



CONCERTS SECHIARI

A ne parler que des œuvres importantes, les deux dernières séances de la saison nous ont valu comme nouveautés :

Praxinoé, cantate de M. Vierne, la 2e Symphonie de Sibelius et un Concerto de piano de M. Melcer. Décidément, M. Sechiari a autant d'initiative que de persévérance. Il réalise son but de donner surtout des œuvres nouvelles et de ne pas faire double emploi avec les orchestres existants. Nous avons eu d'intéressantes séances, nous en aurons l'an prochain, et l'orchestre et son chef, ayant gagné en précision et en calme, seront sur la voie de la perfection.

Praxinoé, écrite sur une légende allemande dont le mérite est surtout la brièveté, avait été déjà jouée à Rouen par la Société Chorale l'*Accord Parfait*, sous la direction de M. Albert Dupré. C'est elle qui a chanté ici la partie chorale avec une qualité de son et une justesse de nuances absolument achevées. Voilà certainement une des toutes premières sociétés chorales françaises. L'œuvre, bien qu'on y trouve trop l'influence de Franck, n'est pas banale. Elle est un peu grise, elle manque de vigueur et d'un exotisme discret qu'eût justifié l'Egypte où se situe la légende. Trois solistes : Mme Charles Max, dans le rôle de Praxinoé, élégante et de voix charmante et bien conduite, Mme Doria, moins bonne dans un rôle du récitant, M. Devriès (le Christ), artiste de valeur et de belle voix.

La deuxième Symphonie de M. Sibelius, le chef actuel du groupe musical finlandais, très répandu en Allemagne, trop peu connu ici, est, au moins dans les trois premiers mouvements d'intentions nettement finlandaises — puisque M. Sibelius est finlandais. C'est romantique, langoureux d'orchestration, coloré et, en somme, très intéressant. Dans le finale, de la puissance et de la sonorité. M. Sechiari a fait entendre, par la jolie voix de Mme Ida Ekman, une Berceuse de M. Mérikanto, autre finlandais notoire. Mais cela ne suffit pas à faire connaître cette petite phalange qui réalise assez bien ce qu'ont fait les Cinq en Russie. On nous doit d'autres œuvres.

Il y a peu à dire du Concerto pour piano de M. Melcer. Cette page de virtuosité a eu le prix Rubinstein à Berlin. Elle a plus d'intérêt pianistique que de véritable mérite artistique. M. Ignace Friedmann y a fait preuve d'une remarquable technique et de goût. On l'en a remercié par trois ou quatre rappels.

L'Esquisse symphonique de M. Deutsch, de la Meurthe, donnée le 12 mars, est bien déduite et de forme distinguée.

Elle aurait voulu une interprétation mieux nuancée. Quant à *Judith*, l'adaptation symphonique, par le même auteur, d'un poème assez long de Jean Bertheroy, son succès fut plutôt littéraire grâce à Mlle Roch, de la Comédie-Française, qu'on a entendue plus que l'orchestre. En vérité, aucun genre n'est plus faux que le compromis maladroit entre le poème symphonique et la déclamation parlée. La parole sonne faux et sec, l'orchestre se dissimule. La pantomime vaut mieux que cet étrange accouplement.

F. G.

CHANTEURS DE LA RENAISSANCE

Je tiens à dire ici combien la modestie de notre collègue M. Henry Expert est préjudiciable aux intérêts de la musicologie. Alors que tant de gens inondent les rédactions de communiqués et de notes laudatives, M. Expert organise sans bruit et avec la plus grande défiance de toute réclame, de très singulières auditions du XVIe siècle. C'est à l'École des Hautes Études Sociales, rue de la Sorbonne, que l'on peut avoir la joie (lorsqu'on a le bonheur d'être prévenu) d'entendre Lejeune, Chardavoine, Mauduit, Costely, et autres musiciens des Valois qui se sont plu à réconcilier la chanson populaire avec la musique savante. Dans cette salle que tout le monde connaît, et dont l'acoustique pourrait être meilleure, le Chœur des Chanteurs de la Renaissance se plie à la direction souple de leur chef. M. Expert aime cette littérature joyeuse et aimablement sensuelle, il se complaît à nous en rendre tous les raffinements. S'il me permettait un vœu, je lui demanderai de nous doubler un jour les voix par des instruments, car la polyphonie purement vocale semble bien avoir été à ce moment l'exception. Mais ne réveillons pas une vieille polémique, et admirons sincèrement l'effort d'un grand artiste, qui aime l'art sans songer au public. *Rara avis* !

J. E.



SCHOLA CANTORUM

Mettons à part les chorals de Bach dont le ralentissement a, selon moi, détruit l'effet, et louons pleinement la Schola de son concert du 20 mars. Les chœurs de Schutz ont cette couleur neutre, commune à toute la musique du XVIIe siècle, qui se retrouve aussi bien dans l'opéra de Florence et de Rome, que dans les sonates d'un Marini, dans les airs de Rossi, dans les pièces de Pinel, dans les motets d'Aucousteaux, dans les symphonies de Mazuel. On comprend à l'audition de ce style le revirement en faveur de la musique brillante, papillotante, provocante qui s'est produit dès la fin de ce siècle, et l'amour de la parodie, du bouffe, qui est comme un dédommagement pour le public, las de grisailles et d'austérité. Avec des œuvres comme celles de Schutz on s'explique l'impossibilité de la musique à cette époque de s'aventurer plus loin dans des régions où elle se trouve à l'aise aujourd'hui, et son retour aux proportions d'un art de simple agrément. La neutralité qui en impose au premier abord fatigue à la fin. Chez les musiciens de 1650, le goût de la richesse sonore, de la plénitude harmonique, qu'on ne trouvera plus au siècle suivant et qui les rend plus voisins de notre art moderne que ne le sont leurs successeurs, coïncide avec une sorte d'impersonnalité, une réserve, qui a certainement éloigné le public du grand art. Il manque ici l'abandon, le délire, le *sens orgiaque*, nécessaires à la musique et que le romantisme lui a rendus.

Le Couronnement de Poppée est trop connu pour que j'en parle, et on y découvrirait déjà les caractères de gravité décorative communs à ce temps. Mais Monteverdi reste encore un homme du XVIe siècle et un Vénitien ami de la couleur. Il faut louer sans réserve M. d'Indy de nous avoir rendu, sous cette forme, une œuvre aussi vivante.

J E.



MANÉCANTERIE

Les petits chanteurs à la croix de bois donnaient le 15 mars une preuve de leur bonne volonté artistique au salut de Saint Gervais. Foule énorme dans l'église, chants palestriniens en

polyphonie, chants grégoriens, *Tantum* de Bach, recueillement et attention. On se croyait revenu aux bons temps de Charles Bordes. L'ensemble manque évidemment d'assurance et les dessus hésitent encore — d'ailleurs les enfants ont à Paris de terribles voix pour la musique italienne. — Mais l'impression générale est bonne, et il se dégagera certainement quelque chose de cet effort mystique.

J. E.



ROUEN

Rouen, qui a si brillamment tenu la tête du mouvement dramatique et musical, Rouen qui a vu naître Corneille et donné le jour à *Siegfried* se tourne maintenant vers la musicologie, et conserve ainsi son avance sur toute autre ville française. Nous avons déjà signalé les efforts de notre collègue Mme Capoy, et le succès qu'ils rencontrent auprès du public rouennais. Nous reviendrons sur ces cours lorsqu'ils seront terminés et qu'ils auront enfermé dans leur cycle à peu près toute l'histoire de la musique. Signalons aujourd'hui la série d'auditions-conférences organisée par un jeune universitaire, M. Robert, avec le concours de Mme Robert-Letellier. Il s'agit des temps modernes; M. Robert s'est donné la tâche agréable de faire goûter, connaître et apprécier l'œuvre de Berlioz. Il y réussit tout à fait dans la salle Boieldieu, (qui porte un nom bien peu berlozien), et il mérite que nous lui envoyions de Paris nos applaudissements. Un temps viendra où l'enseignement de l'histoire musicale aura conquis des situations officielles et rétribuées. On se souviendra alors de ces premiers apôtres de la musicologie, qui ont osé affronter le public de province toujours si difficile, si prompt à critiquer la nouveauté, et on admirera leur zèle.

J. E.



AUDITIONS PRIVÉES

A signaler pour les musicologues de l'avenir, amis des statistiques, quelques auditions d'un caractère intime. Deux concerts chez notre infatigable collègue Madame Maurice Gallet, où la

maîtresse de la maison a montré une fois de plus ce que peut une volonté artistique toujours en éveil. Puis quelques heures de musique consacrées au maître Marty, chez M. Bleuzet, l'admirable hautboïste. Puis encore la voix de Mlle Chevallet, qui s'est fait entendre devant quelques élus le 29 mars dernier, voix de toute beauté, et incomparablement émue. Enfin une réunion de 15 guitares et autant de mandolines chez Messieurs Cottin, qui montrent combien ces instruments, seuls représentants de la famille illustre du luth, mériteraient de reparaître dans notre musique de chambre.

J. E.



CONCERT SAUTELET

Je ne sais trop quoi dire de M. Sautelet qui ne ressemble à une réclame, car je tiens cet artiste modeste en très haute estime. Je suis depuis quelques années la sincérité de ses efforts, et je le félicite aujourd'hui d'être arrivé à la perfection dans le genre qui lui convient. Sa voix n'est point colossale, son style n'est point celui de l'opéra. C'est exactement l'idéal du chanteur de lieder, souple, discret, ému. Il peut être comparé, en ce sens, à Madame Mockel, et c'est assez faire son éloge. J'ajoute que la musicologie a trouvé en lui un soutien dévoué. Il faut l'entendre interpréter les airs de cour de Boesset et de Guédron après les poèmes de Schumann et de Hahn, pour comprendre la merveilleuse intuition artistique dont est doué M. Sautelet. J'attendais depuis longtemps l'occasion de lui rendre un hommage public de mes sentiments.

Dans le même concert M. Fleury et M. Motte-Lacroix ont triomphé, fort heureusement encadré le chant.

J. E.



LES CONCERTS ROUGE

La grande activité musicale des Concerts Rouge déjà signalée dans le numéro précédent ne s'est pas ralentie. Séances de musique de chambre et de lieder, conférences, soirées

classiques ont apporté chaque semaine un bon nombre d'œuvres nouvelles ou d'œuvres anciennes très rarement entendues.

Parmi celles-ci, il convient de signaler en première ligne deux symphonies de Haydn : *La Poule*, ainsi nommée du motif conducteur de l'allegro, et la 10e en *ré* majeur. Peut-être inférieures à la *Symphonie militaire*, à *La Reine*, à *La Chasse*, à *La Cloche*, à *La Surprise*, aux *Adieux*, elles sont cependant très intéressantes. Le menuet de la 10e est même fort gracieux.

Mentionnons aussi un air de Lulli, *Bois épais*, large et dramatique, et un air de l'*Ottone* de Haendel chantés tous deux avec beaucoup de talent par Mlle G. Jobert ; la *Vie est un rêve*, de Haydn, interprétée par Mlle Germaine Chevallet; une canzone de l'*Euridice* de Jacopo Peri et deux airs de Carissimi et Giordani chantés en italien par Mlle Mollot-Joubert ; enfin, un air de *Jeannot et Colin* de Nicolo dit par Mlle Marguerite Revel.

Dans la musique de chambre, nous trouvons une Sonate en *sol* majeur pour flûte et piano de Michel Blavet (1743) et une Gavotte de Rameau avec variations exécutées au piano, avec un très grand style, par Mlle Weiss.

Si nous passons aux grands symphonistes de la première moitié du XIXe siècle, nous notons une très belle œuvre vocale de Beethoven : *A la bien-aimée absente*, chantée avec âme et talent par Mme Maurice Gallet et fort bien orchestrée par M. Rabani. De Schumann, nous remarquons, entre autres, un Trio pour piano, violon et violoncelle magistralement exécuté par MM. Willaume, Feuillard et G. de Lausnay ; les deux premiers numéros du célèbre lied : *L'amour et la vie d'une femme*, interprétés par Mlle Jobert déjà nommée et le grand et difficile *Carnaval de Vienne* brillamment rendu au piano par Mlle Anna Laidlair.

Liszt est représenté par son poème symphonique d'*Orphée* et sa *Fantaisie hongroise* pour piano et orchestre interprétée par Mlle Weiss, au jeu si brillant et si souple. Lalo a fourni son 3e Trio pour piano, violon et violoncelle et Franck sa *Procession*.

Arrivons aux maîtres tout à fait modernes et distinguons entre les Français et les étrangers. Le grand septuor et la 3e Symphonie pour orgue et orchestre de Saint-Saëns jouissent toujours d'une grande faveur ; grand succès aussi pour M.

Arthur Coquard, qui, après avoir fait une belle conférence sur Gluck, vint diriger, le 25 février, l'exécution de quelques-unes de ses œuvres : des lieder chantés par Mlle Cesbron, de l'Opéra-Comique, et M. Mauguière, une légende pour violon, une Sérénade pour violoncelle, un délicieux Poème d'Amour composé sur les paroles de Mme Fournery-Coquard et la très belle suite symphonique en 4 parties, intitulée : *En Norvège.* Le tableau musical du Cap Nord, qui forme la 3e partie, est d'une beauté grandiose.

M. Jean d'Udine a été très applaudi dans l'audition de ses *Chants de la Jungle* interprétés par Mlle Charruit et dans celle de sa suite symphonique : *Près d'un berceau,* exécutée même deux fois, sur demande du public. Elle évoque, sans qu'il y ait aucune réminiscence, le souvenir des *Scènes d'Enfant* de Schumann. A cause de cela, nous préférons peut-être les *Chants de la Jungle* où la poésie sauvage d'un chef-d'œuvre de Kipling a trouvé une expression musicale.

H. GUÉRIN.



INSTITUT CATHOLIQUE

Au cours supérieur de chant liturgique, M. Gastoué a traité dans le dernier trimestre des séquences primitives du IXe siècle et des œuvres de Notker. Le trimestre actuel est consacré à l'étude de la poésie et de la mélodie des proses notkériennes et de la seconde époque, par où, petit à petit, le genre archaïque va aboutir à la belle efflorescence des poètes victorins du XIIe siècle. Rappelons que ce cours n'est pas ouvert aux seuls étudiants inscrits aux facultés et écoles supérieures, mais est public ; chaque mardi, à 3 heures, a lieu la conférence sur le sujet annoncé, précédée, à 1 h. 3/4 d'exercices pratiques sur les chants communs de l'office.

A l'occasion de l'Adoration perpétuelle, qui a lieu les 23, 24 et 25 février, on a chanté, à la chapelle des Carmes, qui est celle de l'Institut Catholique, plusieurs pièces de concert spirituel après vêpres ou les complies. Le premier jour, un

fragment des intermèdes d'Esther, avec la musique originale de J.-B. Moreau : *Dieu s'avance et descend parmi nous,* avec l'admirable : *Il s'apaise, il pardonne ;* ensuite l'hymne *Verbum Supernum,* à deux chœurs, chant liturgique à l'unisson alterné avec un choral de Bach ; puis l'*Anima Christi sanctificat me* de Schutz. Le second jour, *O Vulnera Doloris* de Carissimi ; l'hymne *Pange Lingua,* chantée de même manière que la veille ; le duo de Gounod sur les paroles d'Athalie : *D'un cœur qui t'aime.* Le troisième jour au salut : *O Sacrum Convivium* de Perruchot, qui a récemment paru au Bureau d'édition de la *Schola* ; *Ave Maria* du salut, à quatre voix d'hommes, du même auteur ; *Oremus Pro Pontifice* de Dom Pothier.



LETTRE DE HOLLANDE

Depuis l'ouverture de la saison théâtrale au mois d'octobre, notre Théâtre Royal Français ne nous a fait entendre que deux nouveautés, *Patrie,* grand opéra de Sardou et Paladilhe, et le *Chemineau,* drame lyrique de Richepin et Xavier Leroux. *Patrie* a été représenté il y a près d'un quart de siècle, en 1886, et repris deux fois à l'Opéra de Paris, sans avoir pu se maintenir longtemps au répertoire, et n'a reçu à notre théâtre qu'un accueil très réservé, car notre public est trop modernisé pour avoir pu s'intéresser à un opéra de forme et de facture vieilles et surannées. Néanmoins *Patrie* possède des pages de grande valeur et aurait mérité un meilleur sort à notre Théâtre Royal.

Le *Chemineau* au contraire est une œuvre de facture moderne brillamment orchestrée, qui a fait grande impression. Quant à l'exécution de ces deux ouvrages, elle a droit à des éloges, et surtout dans *Patrie* notre falcon, Mlle Thiesset, et le ténor Moisson se sont brillamment distingués. L'interprétation du *Chemineau* a été moins heureuse, bien que le baryton M. Roosen et notre contralto, Mme Hendrickx, se soient bien tenus dans les deux rôles principaux.

Pour le reste le répertoire de notre théâtre ne brille pas par une très grande variété, et ce sont surtout et presque toujours *Faust, Carmen, Mignon, Manon, Samson et Dalilä, Lohengrin*

et tous ces opéras archi-connus, dont notre public doit se contenter et dont l'exécution laisse souvent beaucoup à désirer.

L'orchestre de notre théâtre, sous la direction chaude et vibrante de Paul Bastide, mérite de sincères éloges, mais les chœurs laissent beaucoup à désirer, et sont un des points les plus faibles de notre théâtre : il faudrait une véritable discipline allemande pour les mettre à la raison.

La saison de concerts est fort intéressante, et ce sont surtout les concerts, donnés par la direction du « Concertgebouw » d'Amsterdam, et dirigés par Willem Mengelberg avec son admirable orchestre, qui en forment le point le plus culminant. En fait d'œuvres nouvelles, Mengelberg nous a fait entendre Variations et Fugue de Max Reger sur un thème de Hiller, Don Quixoée, poème symphonique de Richard Strauss, Symphonie de César Franck, Faust Symphonie de Liszt, et concerts pour piano et orchestre du compositeur hongrois Emmanuel Moor, joué dans la perfection par l'éminente pianiste russe Mme Marie Panthès. Puis *laost not least* à signaler un concert d'œuvres wagnériennes rendues avec une perfection idéale, qui ont provoqué de la part de notre public un enthousiasme indescriptible car, il ne faut pas l'oublier, notre public professe une adoration exagérée pour la musique du Maître de Bayreuth.

Après ces concerts, il faut citer ceux de la société de Diligentia, donnés avec le « Residentie-Orhest », un nouvel orchestre de grand avenir, qui s'est constitué à la Haye sous la direction de Henri Viotta et avec le concours de solistes *di primo cartello*, parmi lesquels il faut nommer en première ligne le célèbre violoncelliste Pablo Casals qui nous a fait entendre dernièrement, avec sa femme Mme Guilhermina Suggia, un Concerto pour deux violoncelles et orchestre fort intéressant et original d'Emmanuel Moor.

La Société pour l'encouragement de l'Art Musical nous a donné dans ses deux premiers concerts avec le « Residentie-Orhest » et un chœur de presque trois cents chanteurs, tous amateurs, sous la direction d'Anton Verhey, une exécution magistrale de l'Oratorio « *le Paradis et le Péri* » de Robert Schumann, de fragments de l'adorable *Messe Solennelle*, et de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Je ne veux pas m'étendre sur le déluge des concerts de

solistes, qui se font entendre chaque hiver à la Haye, quel que soit le talent ou la célébrité de leurs exécutants, mais je ne veux pas oublier de faire mention de deux sociétés de quatuor de tout premier ordre, qui viennent faire une tournée annuelle en Hollande, et qui y ont obtenu une certaine popularité bien méritée : il s'agit du Quatuor Bohémien, MM. Hoffmann, Such, Harold et Wihan et du Quatuor Parisien, MM. Hayot, André, de Maeyer et Salmon, qui font salles combles à chaque audition.

NEMO.





SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

Séance du 22 février, à 3 h. ½, Salle Gaveau.

Assistaient à la séance : MM. Pirée, président, Malherbe, vice-président, Prod'homme secrétaire, L. de la Laurencie archiviste, Ecorcheville, trésorier, Aubry et Laloy, membres du bureau. MM. Dauriac, Pirro, Gariel, Quittard, Laugier (A.), Laugier (Dr. M.), de Bertha, Hébert, Cesbron, Petit, de Lacerda, Haustont, Knosp, Romain Rolland, H. Lichtenberger, Prunières, Masson, Guérillot, Forqueray, de Marcay, Charrier, Tuder, E. Ruelle, abbé Villetard, Fleury, Baruzzi, Ricardo Vinès, Mutin, Calvocoressi, Mmes Brenet, Daubresse, Fouquier, Laloy, Péreyra, Gallet, Babaïan, Delhez.

Après la lecture du procès-verbal et de la correspondance, M. Ecorcheville présente quelques observations sur une estampe du XVII[e] siècle qui a probablement servi de frontispice à un livre de musique et sur laquelle figure, dans un médaillon, un portrait. L'identification de ce portrait n'a pu jusqu'ici être faite, malgré les recherches du très distingué conservateur du département des Estampes de la Nationale, M. Courboin. M. Ecorcheville pense qu'il y aurait peut-être lieu de songer à un musicien italien, comme Cesti. M. Romain Rolland s'inscrit contre cette opinion, bien que le graveur Bourtats, auteur de cette œuvre, ait en effet résidé en Italie au XVII[e] siècle.

M. Pirro fait alors sur Jean Lemaire et l'*Alméric*, la communication suivante :

« Dans l'excellent ouvrage de M. Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime* (1900), nous trouvons quelques renseignements sur cet homme d'esprit curieux et quelque peu révolutionnaire, auquel il manqua toujours, paraît-il, « quelques couples de pistoles » pour faire valoir ses inventions. Il nous suffira donc de renvoyer aux sources indiquées dans ce livre (p. 54) et de signaler quelques autres écrits du XVIe siècle où Lemaire est cité. Champenois « de nation », étant né à Chaumont vers 1581, Toulousain « de nourriture et de demeure », il vivait dans le midi de la France depuis l'âge de douze ans. Mersenne le connut en 1635. La veille de la Pentecôte de cette année, il le dépeint à Peiresc comme un « excellent homme..... fort habile... » qui « parle avec un fort bon jugement ». Le 12 juillet de la même année, il annonce à Peiresc que Lemaire « est après à impétrer puissance du roy pour joindre les deux mers depuis Blaye jusques à l'autre côté, de 60 lieues sans demander aucun denier ni au roy ni au peuple ». Il ajoute : « Il a inventé une nouvelle manière de caractères pour la musique, qui sont fort aisés, et dit qu'il a rendu le luth plus aisé que la guitare » (1). En même temps, Mersenne faisait part à Villiers, médecin à Sens, de ce que Lemaire lui avait dit. Dans une lettre que l'on peut dater de 1635, Villiers apprécie ainsi les recherches de Lemaire : « Je ne doute point que les arts, en ce temps remply de curieux, n'acquièrent quelque nouvelle perfection et une méthode plus facile pour arriver à icelle. Il n'y a qu'à la mettre en avant et la faire authorizer.... Ce tholozain..... ne vous a pourtant rien dit de nouveau. Pour ce qui regarde le moyen de joindre la mer Méditerranée à l'Océan, on l'a déjà proposé sous Henri IV. C'est possible, mais avec une dépense plus que royale. L'entreprise réussirait d'autant mieux que la Méditerranée est plus haute que l'Océan, puisque, chacun le sait, elle se dégorge dans l'Océan à Gibraltar ». Quant à l'invention de musique de Lemaire, Villers en fait assez peu de cas. D'abord cela n'est point neuf. Le fond de la réforme est dans la suppression des muances, et l'usage d'une

(1) Publ. par P. Tamisey de Larroque. (*Les correspondances de Peiresc ; le P. Marin Mersenne*. Paris, 1892, p. 124.)

septième note : Maillart et Puteanus ont déjà proposé cette note complémentaire. Aussi Villiers dit-il : « Cela me fait juger que cet homme devroit estre fort aagé, se disant inventeur de ces sept notes, ou bien menteur ». Il concède toutefois que plusieurs ont pu avoir même idée ; il cite, par exemple, un certain Granjean, maître d'école à Sens, qui, plus de quarante ans auparavant, enseignait ces sept notes et s'en est fait l'auteur et inventeur, « peut estre seullement envers les ignorans, ayant confessé à quelques personnes qu'il avoit apris ces sept notes à Paris autrefois ». Villiers lui-même assure que, dans la méthode commune, il a trouvé « un racourcy », d'après les touches des violes (1). Le 15 juillet 1635, Villiers dit quelque chose de plus précis sur le procédé de Lemaire : « Ce sieur Lemaire, voulant observer les premières lettres de *ut, ré, mi fa*, etc., pour une plus grande facilité les a, ce me semble, toutes corrompues (2) ».

Villiers a raison ; lorsqu'on voit la pièce intitulée *Estrennes pour Messieurs et Dames du Concert de la Musique almérique, présentées par M. Gouy, premier professeur en cielle, en l'année* 1642, on a peine à s'imaginer que cette notation est faite d'après les initiales du nom de chaque note (3).

Un seul signe nous rappelle, distinctement, une lettre de l'alphabet : c'est une sorte de *z*, tracé dans la partie de la *haute*. Or, Lemaire propose, pour compléter les notes contenues dans l'octave, la note *za* qui représente le *si* (4). Ayant marqué un passage où le *z* était entre deux notes qui se ressemblaient, je supposai que ce groupe correspondait à la cadence *ut si ut*. Il devenait alors facile de déterminer le nom des notes qui formaient les accords de cette cadence. De proche en proche, j'arrivai bientôt à déchiffrer toute la pièce. Voici la reproduction photographique du début, et la composition entière, transcrite en notation usuelle.

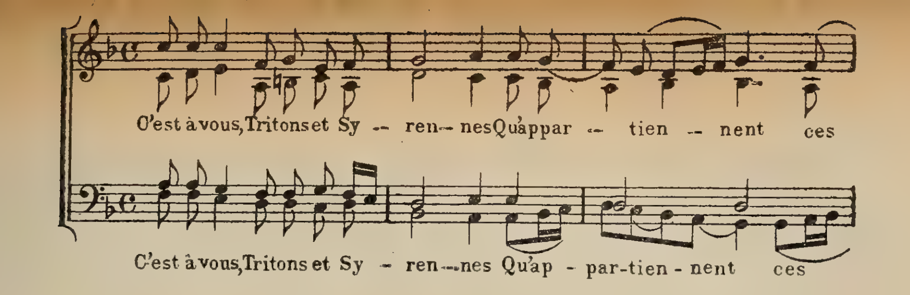
(1) Bibl. nat. ms. fr. nouv. acq. 6205, fol. 316 *a*.

(2) *Ibid.* fol. 401 *a*.

(3) Parmi les essais de notation par lettres, citons l'essai de Ch. de Navières. (*Les cantiques saints, mis en vers françois, partie sus chants nouveaux, et partie sus ceux d'aucuns Psalmes.* Anvers, Plantin, 1579.)

Dans une autre étude, nous traiterons des différentes méthodes de notation par lettres (voyez p. ex. la *Correspondance de Christiaan Huygens*, I, p. 359 et p. 361) et des notations par chiffres (A. du Cousu, etc.).

(4) Voyez Mersenne (*Harm. universelle*, l. VI : de l'art de bien chanter, 2ᵉ prop.)


C'est à vous, Tritons et Sy -- ren -- nes Qu'appar -- tien -- nent ces
C'est à vous, Tritons et Sy - ren -- nes Qu'ap - par-tien - nent ces


bel -- les fleurs Et les chastes mains des neuf sœurs Vous
bel -- les fleurs Et les chastes mains des neuf sœurs Vous


en font un présent d'es -- tren -- nes, un pré-sent d'es - tren - nes
en font un présent d'es - tren -- nes, un pré-sent d'es - tren - nes


Leur odeur et leur harmo -- ni - e, Leurs beautés sont leurs doux accords
Leur odeur et leur harmo -- ni - e, Leurs beautés sont leurs doux accords


Orphée en rend les vivants mors, Et les mors en leur dou -- ce vi - e
Orphée en rend les.. vivants mors, Et les mors en leur dou -- ce vi - e

Nous examinerons autre part les études de Lemaire au sujet de la division de l'octave en degrés enharmoniques (1), et nous laissons de côté, ici, ses multiples recherches, ses « secrets et inventions », touchant la mnémotechnie, l'architecture, la langue universelle (2), etc. (3).

Lemaire vivait encore en 1647. Dans une lettre de cette année, Théodore Haak écrit, de Londres, à Mersenne : « Quel but peut Monsieur le Maire avoir, d'estre si chiche de ses inventions au bien public ? A qui ou a quoy sert le talent dans le mouchoir ? Il faut mieux d'avoir et sçavoir moins, que d'en manquer la vraye jouissance, qui gist en la communication » (4).

M. de la Laurencie prend ensuite la parole et présente rapidement l'état de nos connaissances actuelles sur l'ancienne école française de flûte.

M. de la Laurencie a successivement étudié les instruments employés au XVII[e] siècle et dans la 1[re] moitié du XVIII[e] siècle, tels qu'ils nous sont décrits par les Traités de Mersenne et de Trichet et dans les méthodes de Treilon-Poncein et d'Hotteterre, puis l'usage et le caractère esthétique des flûtes durant cette période de notre histoire musicale, enfin, les principaux musiciens qui se distinguèrent sur la flûte et les œuvres laissées par eux.

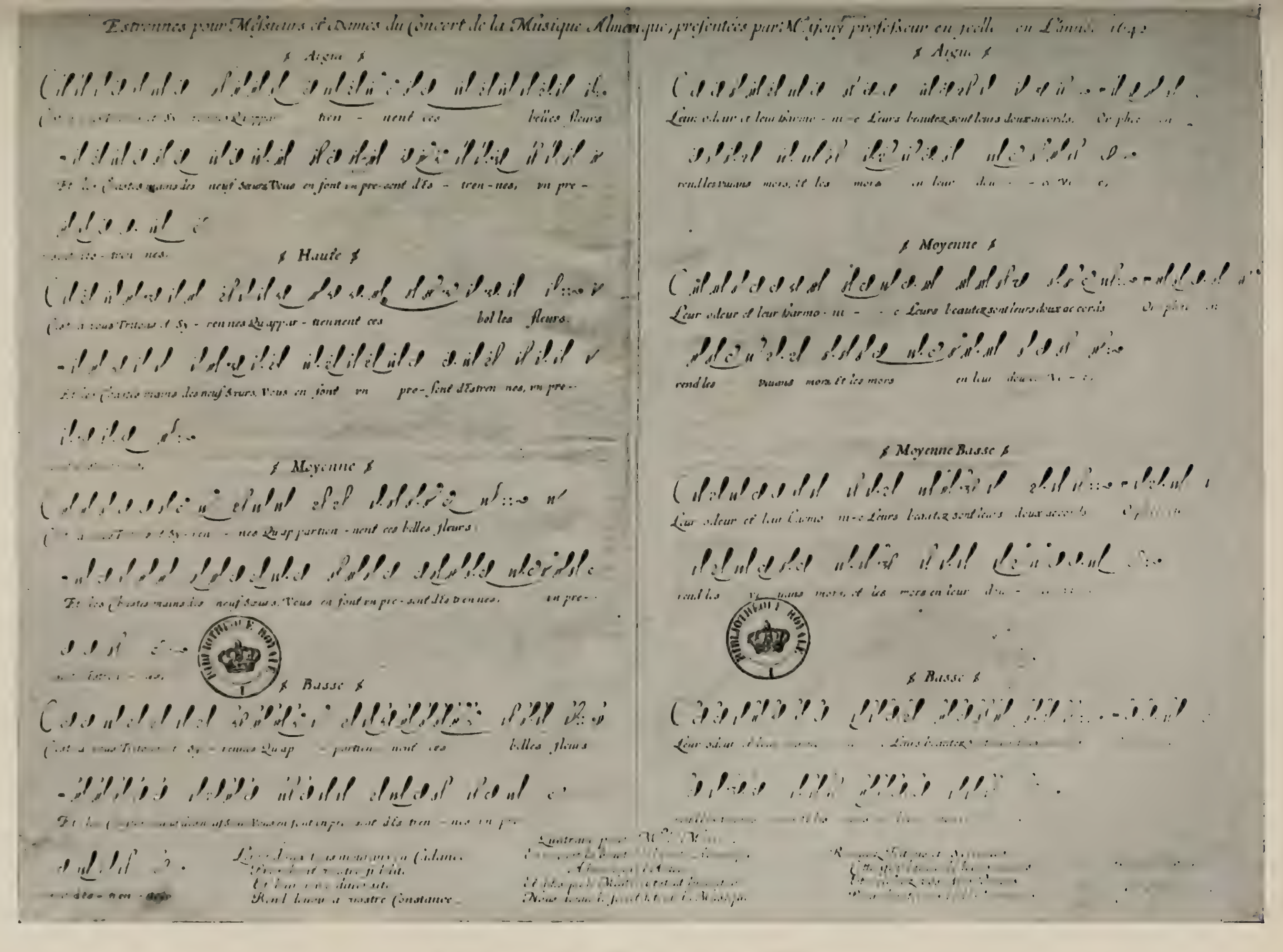
Constituées d'abord en familles qui permettaient de réaliser des Concerts, les flûtes à bec et traversières sont seulement représentées par des *Dessus*, au début du XVIII[e] siècle, et la flûte à bec disparaît peu à peu devant la flûte traversière. C'est pour cette dernière qu'une littérature considérable surgit à l'époque de la Régence ; la flûte subit alors une évolution marquée, ne se contente plus du caractère gémissant et tendre qu'elle affichait au XVII[e] siècle mais devient pimpante, ironique

(1) Voyez Mersenne (*Harmonie universelle*), Doni dans le *Discorso terzo sopra la diuisione eguale attribuita ad Aristosseno*, 1640, p. 293 et dans une lettre à Mersenne (27 mars 1640, Bibl. nat. ms. fr. nouv. acq. 6205, p. 650).

(2) Mersenne parle de cette invention dans une lettre à Gassendi publiée dans le t. VI des œuvres de ce philosophe (éd. de Lyon, 1658, p. 430, col. 2.). Il en est déjà question dans une lettre de Descartes.

(3) L'énumération de toutes les inventions de Lemaire est donnée dans les lettres patentes qu'il obtint en 1644 pour publier ses travaux (*Nouv. Biographie générale*, Didot, tome XXX, 1862, p. 559).

(4) Bibl. nat. ms. nouv. acq. p. 6206, p. 324.

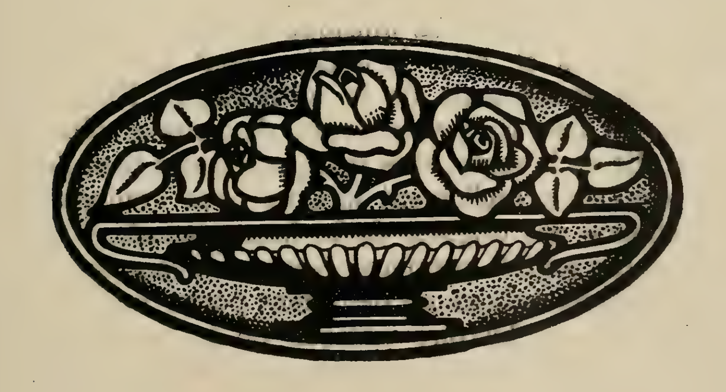


EXEMPLE DE NOTATION ALMÉRIQUE

et spirituelle. On écrit des Sonates, des Trios, des Concertos qui utilisent jusqu'à 5 flûtes, et des virtuoses se révèlent qui rendent l'école française célèbre à l'étranger. De ceux-ci, M. de la Laurencie a particulièrement étudié Pierre Gabriel Buffardin et Michel Blavet ; plusieurs documents cités par lui fixent certains points de la trographie encore mal connue de ces artistes, entre autres l'inventaire de Buffardin qui mourut à Paris le 13 janvier 1768, et quelques pièces d'état civil concernant Michel Blavet.

Cette communication fut accompagnée de l'audition des pièces suivantes, qu'exécutèrent avec un grand talent Mme Fleury-Monchablon, MM. Fleury, Million, Bauduin et Camus :

1° *Sarabande de la* 5e *Suite* pour 2 flûtes sans basse de MICHEL DE LA BARRE (1711).
2° *Sonate* pour 2 flûtes et basse de JEAN-JACQUES NAUDOT (1726).
3° *Concerto* pour 5 flûtes traversières de JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1727).
4° *Sonate* pour flûtes et basse de MICHEL BLAVET (1732).





BIBLIOGRAPHIE

H. MICHEL. — *La Sonate pour clavier avant Beethoven.* (Fischbacher, in-8° de 120 pages).

L'auteur nous prévient lui-même de ne pas chercher dans cet ouvrage un instrument d'érudition, mais le fruit des réflexions d'un esprit qui se plaît à la musique ancienne. Ces réflexions, d'ailleurs précises et bien formulées, sont très averties des choses et des événements de la musicologie. Elles résument ce que chacun devrait savoir avant de pousser plus loin ses recherches. Et de la sorte, elles marquent assez bien l'embarras où nous sommes actuellement lorsque nous voulons disserter sur ce problème des origines de la forme *Sonate*. C'est par là que ce livre me semble précieux. Nous y voyons un état de la question qui nous indique où devraient porter nos efforts. Car, avant d'écrire une histoire critique de la Sonate, il faudra attendre les progrès de nos connaissances, et sans doute encore pendant longtemps. Le rôle de la musique instrumentale au moyen âge est encore à peu près ignoré ; nous n'avons même pas encore défini ce qu'on doit nommer le style *a capella* de la Renaissance ! Du XVIe au XVIIIe siècle le fonds si incroyablement riche de la littérature du luth s'ouvre à peine devant nous. Sans passer pour pessimistes nous pouvons avouer que nous

marchons encore à tâtons. En outre, l'histoire d'une forme musicale aussi importante que la Sonate est liée à l'étude d'influences lointaines. Car enfin il s'agit ici du triomphe de la musique pure dans la civilisation occidentale. D'où vient donc cette musique qui, à travers les siècles et les différents pays, a peu à peu cherché sa voie depuis le haut moyen âge des ménestrels, jusqu'aux temps modernes ? Sont-ce les Celtes comme le voudrait M. Lederer (1) qui ont brisé la tradition et le moule de l'esthétique antique ? Est-ce à Florence ou à Paris que s'est élaboré l'*Ars Nova* ? Et comment a grandi cette *musique feinte*, comment s'est-elle dégagée des entraves du chant, de l'autorité de la liturgie, des contraintes de la danse. Tout cela est encore fort obscur.

Une des phases de cette évolution et la plus voisine de nous, devrait tenter les historiens. Elle a déjà séduit M. Hugo Riemann. Il faudrait expliquer la révolution qui s'est passée vers 1730 dans le style instrumental, et qui, à distance, nous montre un abîme entre Sébastien Bach et son fils Emmanuel. Reporter tout l'honneur de ce revirement esthétique à l'école de Mannheim, comme le voudrait M. Riemann, me semble difficile. Que Stamitz et son entourage aient été pour beaucoup dans la mode d'un art nouveau en musique, c'est évident. Mais ni lui, ni Sammartini, ni Ph. Emmanuel Bach, n'ont créé d'un coup ce style autonome. Je crois que la solution du problème devra se rencontrer dans l'opera-bouffa, capricieux et sentimental des Italiens. A la faveur de la farce, la sensualité s'est ici rapprochée du *rein-menschliche*, échappant une fois de plus à la convention des genres et à la tyrannie des formes. C'est alors, et subitement, un vent de folie et d'insouciance qui souffle sur la musique. On n'y prend point garde tout d'abord. Le motet et la tragédie-ballet continuent leur existence officielle. Les danses permanent. Mais l'intérêt musical se détourne peu de ces régions extrêmes de l'art. La suite meurt, le grand opéra végète, la fugue et le choral sont glacés. Où donc s'est réfugié l'esprit de la musique ? Dans l'opéra-comique, dans la romance, et surtout dans la Sonate qui centralise en ses différents morceaux les tendances nouvelles. La Sonate et la symphonie, dès 1730, sont comme le creuset où bouillon-

(1) Uber Heimat und Ursprung der Mehrstimmigen Tonkunst. 1906, in-8°.

nent ces forces vives. L'Italie amusée contemple cette nouveauté sans en tirer parti. La France de Fontenelle et de Voltaire proteste et ergote. *Sonate, que me veux-tu* ? L'Allemagne, la brave Allemagne, de Vienne, de Berlin, de Mannheim et de Hambourg se met à l'œuvre et prépare la formidable explosion de musique dont le monde est encore étonné !

Ce spectacle dont nous n'apercevons que le début et le dénouement mériterait que nous nous approchions pour en contempler l'intrigue. D'un côté l'histoire nous montre Sébastien Bach, Couperin, Rameau, Purcell et Scarlatti, de l'autre Stamitz, Telemann, Sammartini, Gossec et Philippe-Emmanuel. Deux écoles et deux styles qui s'opposent. Que s'est-il donc passé ? Une thèse de doctorat devrait bien nous le dire sans trop tarder.

J. E.



RICHARD BÜRKNER. — *Richard Wagner sein Leben und sein* *n°* 8 *Werke*, 2e éd. (Iéna, Hermann Costenoble, 1907. In-8° XII-317 pp. Mk. 6).

Excellente mais tendancieuse biographie, dont le but est de présenter Wagner comme un type accompli du génie allemand, auquel tout cœur allemand a pour devoir de rendre un culte, au même titre qu'à Dürer. Un bon patriote, même s'il lui est impossible de goûter les œuvres de l'un ou de l'autre, doit s'efforcer d'aimer et de comprendre ces deux grands artistes nationaux et s'en faire un cas de conscience.

Ceci suffit à montrer ce qu'il y a d'étroit et de factice dans un sentiment d'ailleurs très respectable. Un artiste génial est et doit être fortement de son temps, de son pays et de sa race : mais il s'adresse à l'humanité tout entière et n'est grand que par là ; son œuvre appartient au patrimoine commun. Wagner, dès la première heure, n'a trouvé nulle part d'admirateurs plus zélés et plus intelligents qu'en France ; nulle part il n'a été plus malmené qu'en son propre pays. Nous pouvons en croire M. Bürkner ; la première représentation des *Maîtres-Chanteurs* à Berlin en 1870 fut aussi scandaleuse que celle de *Tannhäuser* à Paris neuf ans plus tôt.

Les idées de Wagner n'étaient pas aussi étroites que la thèse de son biographe ; les textes même cités par celui-ci montrent que Wagner appelle allemand tout ce qui lui paraît noble et désintéressé. Le pangermanisme artistique, c'est pour lui le domaine de l'idéal comme le judaïsme est celui du mercantilisme. Et c'est ainsi qu'il a pu avoir des Français et des Israélites pour amis fervents et partisans dévoués. A la bonne heure ! Il faut seulement entendre que dans chaque pays l'idéal changera de nom.

L'ouvrage est d'un style alerte, très agréable à lire ; l'auteur, qui montre beaucoup de mépris pour les cabales welsches et la futilité welsche, est-il bien sûr que cette manière aisée soit *echt deutsch* ? à sa place, j'aurais des scrupules.

Les faits de la vie de Wagner sont bien exposés, ses idées expliquées, ses œuvres analysées, tout cela très clairement. Le rôle capital joué par Mathilde Wesendonk, dans l'éclosion de *Tristan* surtout, mais aussi des chefs-d'œuvre postérieurs du maître, rôle que les dernières publications ont mis en pleine lumière, est présenté avec le relief nécessaire. Il semble que l'auteur ait voulu glisser plus discrètement sur les dernières phases de la vie sentimentale de son héros et sur les relations de famille un peu exceptionnelles qui en sont résultées. Je le trouve aussi un peu bien indulgent à l'égard de la facilité avec laquelle Wagner, avant l'apothéose, réclamait et acceptait de toutes mains l'aumône comme chose due.

Le personnage qu'on voit le moins dans cette biographie de Wagner, c'est le musicien. Pourtant, c'est lui qui nous intéresse le plus aujourd'hui. Quelle est sa vraie place dans l'histoire de l'art musical ? A quelles traditions se rattache-t-il ? Qu'a-t-il apporté de nouveau ? Quelle fut, quelle sera l'influence de ses idées, de sa technique ? Quelle destinée paraît réservée au mouvement dont il a été l'initiateur ? Il vaudrait la peine de s'expliquer là-dessus. Le poète, le penseur ne sont assurément pas négligeables, mais à eux seuls ils ne retiendraient guère notre attention ; ils n'existent plus pour nous qu'en fonction du musicien. L'œuvre d'art de l'avenir, telle qu'il l'a ébauchée, nous en avons maintenant fait le tour ; ce n'est pas à dire qu'il ne faudra pas le recommencer bien des fois, mais enfin nous sommes de l'autre côté ; il conviendrait de jeter un regard en arrière pour l'embrasser d'ensemble et la juger en musiciens.

C'est ce que ne fait point M. Bürkner dont le livre ne s'adresse guère aux musiciens. Mais il est parfaitement approprié à son objet.

Simple remarque. L'ouverture pour *Faust* a bien été écrite pendant le premier séjour à Paris, mais non pas telle que nous la connaissons maintenant et telle que M. Bürkner a grandement raison de l'admirer : Wagner l'a remaniée en 1855.

G. ALLIX.





PUBLICATIONS NOUVELLES

ROMAIN ROLLAND. — *Musiciens d'aujourd'hui.* (Hachette, in-12 de 300 p.)

CHARLES LALO. — *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.* (Alcan, in-8° de 326 p.)

MAURICE REUCHSEL. — *Un violoniste en voyage. Notes d'Italie.* (Fischbascher, in-8° de 70 p.)

LÉON LEFEBVRE. — *Le Concert de Lille de* 1726 *à* 1816. (Lille, in-12 de 66 p.)

E.-A. KIELHAUSER. — *Die Stimmgabel.* (Lpz. Teubner, in-8° de 190 p.)

CALVOCORESSI. — *Moussorgsky.* (Collection des Maîtres de la musique, Alcan, in-12°.)

MARAGE (DR.). — *La photographie des vibrations de la voix.* (Paris, chez l'auteur, in-4°.)

Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich. t. XV. Deux volumes in-fol. (Vienne, Artaria). Ces volumes contiennent les œuvres de J. Handl, et de la musique instrumentale viennoise du XVIIIe siècle.

A. G. — *Biographien zum Portraitsammlung hervorragenden Floetenvirtuosen Dilettanten und Komponisten.* (Berlin, in-4° de 500 pages et 690 portraits sur hors-texte.)





Le Jury du Concours organisé par la revue l'*Art décoratif* pour le dessin d'un piano en style moderne à exécuter par la maison Pleyel s'est réuni le lundi 24 courant.

Il était composé de MM. *Frantz Jourdain*, président du Syndicat de la Presse Artistique et du Salon d'Automne, *Maciet*, *Perol*, président de la Chambre Syndicale de l'Ameublement, *Belville* et *Rambosson*, directeurs de l'*Art décoratif* (avec voix consultative).

En raison de l'effort considérable fourni par les concurrents la liste des prix en espèces précédemment indiquée a été, grâce à la générosité de M. Lyon, augmentée et répartie comme suit :

Deux premiers prix ex æquo accordés à MM. Paul Ragache et Auguste Raguel.

Deuxième prix : M. Maurice Quenioux.

Deux premières mentions : MM. Albert Borgeaud et Ernest Guérin.

Les modèles primés seront reproduits dans le N° du 1er Avril de l'*Art décoratif*.



Ecole des Hautes Etudes Sociales.

La « Lectura Dantis » de notre collaborateur Ricciotto Canudo a obtenu un succès remarquable au milieu des lettrés et des artistes. Le jeune exégète du Dante a donné une vision synthétique du Poème Sacré, l'interprétant d'une manière essentiellement esthétique et très personnelle.

Une partie de la première leçon de M. Riccioto Canudo (sur les Cathédrales gothiques, les Mystères, et le Poème dantesque), parue dans le *Figaro* du 7 mars, révèle au grand public le caractère original et remarquable de ce cours.

Mme Segond-Weber et Mlle Delvair de la *Comédie-Française*, Mmes Jeanne Lion, Barjac et Cœcilia Vellini de l'*Odéon*, et Mme Gina Barbieri du *Théâtre des Arts*, ont donné les auditions de la très remarquable traduction eurythmique de M. Riccioto Canudo, qui donnera l'année prochaine, à la même école, un commentaire analytique de l'*Enfer*.

Un événement artistique.

Le célèbre pianiste viennois Moriz Rosenthal, que nous n'avons pas revu à Paris depuis 6 années, malgré l'immense succès qu'il avait remporté aux Concerts Lamoureux, va donner à la salle des Agriculteurs les 30 avril, 5, 9 et 14 mai, quatre grands récitals.



Les représentations du *Boris Godounow* de Moussorgsky à l'Opéra auront lieu les mardis, jeudis et dimanches 19, 21, 24, 31 Mai, 2 et 4 Juin. Tout concourra à donner un éclat exceptionnel à ces fêtes artistiques : l'interprétation réunit les noms des meilleurs solistes russes : Chaliapine, Mesdames Ermolenko, Pétrenko, Fougarinova, MM. Smirnow, Kastorsky, Charonow ; l'orchestre sera dirigé par M. Félix Blumenfeld, et M. de Diaghilew s'est assuré le concours des fameux chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou. Les sept décors et les cinq cents costumes exécutés spécialement dans les ateliers des Théâtres Impériaux d'après les meilleurs documents de l'époque et sur les dessins des peintres Golovine, Benois, Juon, etc. viennent d'arriver à Paris. La mise en scène sera réglée par M. Sanine.

On peut retenir des places à l'Opéra et à l'Agence Musicale de Paris, 9, rue de l'Isly.



La musique française à l'étranger.

Pelléas et Mélisande vient de triompher à New-York, au Manhattan Opéra, sous la direction fort intelligente de M. Campanini et avec le concours de Mlles Mary Garden, Gerville-Réache, de MM. Jean Perier et Dufranne. M. Hammerstein, directeur du théâtre, a monté l'œuvre de la plus artistique façon. « Si elle réussit, disait-il à l'avance, New-York gagnera le premier rang parmi les villes musicales du monde. » C'en est fait désormais : les Italiens et Wagner ne seront plus seuls à se disputer les faveurs du public américain.

Grand succès également à Milan, devant un auditoire beaucoup moins cultivé et plus démonstratif, où l'on faillit en venir aux mains à la scène du souterrain. Mais le premier et le dernier acte ont rallié tous les suffrages.

Enfin *Ariane et Barbe bleue*, de Paul Dukas, a eu l'heur de plaire au public viennois, grâce aux efforts dévoués de M. A. Zemlinski, chef d'orchestre.

Lyon.

La première représentation de *Pelléas et Mélisande* au Grand-Théâtre a été un magnifique succès, dont il faut vivement féliciter M. Flon, l'excellent chef d'orchestre.

Richard Strauss.

L'illustre compositeur dirigera deux concerts, le 26 avril à 3 heures, et le 27 à 9 heures, au Châtelet. Billets au Châtelet, chez MM. Durand, Grus, à Orphée et à la Société Musicale.



Armande de Polignac.

Un concert, consacré aux œuvres de Mme Armande de Polignac, sera donné le 9 mai à 3 h. ½, salle Femina, avec le concours de Mlles M. Babaïan et Mati, de MM. Inghelbrecht, R. Vinès, Fr. Gautier, du quatuor Geloss, du double Quintette des Arts, des élèves du cours de Mlle Jeanne Lyon et de l'auteur. Billets chez MM. Durand, Grus et à la salle Femina.



Anvers.

L'opéra flamand d'Anvers vient de représenter avec succès, *Gioïa*, de M. A. Ribaux, musique de Fr. Godebski.



Vienne (Autriche).

Dans le torrent de concerts que la saison musicale déverse chaque hiver sur la ville impériale et dont l'éclat devient presque monotone à cause de sa continuité, il serait coupable de ne pas signaler aux lecteurs du *S. I. M.* celui qui a été donné le 27 mars dernier, non pas dans les locaux ordinairement consacrés à la musique (les salles de Bösendorfer, de Sophie, de la Société des musiciens, etc.), mais dans la salle de fête de l'Académie impériale des Sciences elle-même.

Pour que ce docte Institut se décide à laisser pénétrer dans son sanctuaire la foule mondaine des amateurs de musique, il a fallu une raison majeure, tout à fait extra-musicale : la raison qu'il occupe l'ancien palais de l'Université. Or ce fut dans ce palais qu'eut lieu le 27 mars 1808 la dernière exécution de l'oratorio, *La Création*, à laquelle ait assisté son auteur, Joseph Haydn. Il s'y trouva placé au premier rang entre la princesse Esterhazy et une Mlle de Kurzbeck, et il y fut glorifié par les « vivat » de toute l'assistance et la fanfare de l'orchestre, conduit par le compositeur Salieri.

Arrivé à l'endroit où ce sont des harmonies d'une sublimité incontestée qui annoncent dans la partition la naissance de la lumière, Haydn éleva ses bras vers le ciel et murmura presque inconscient : « Cela vient

d'en haut! » Vaincu par l'émotion, il quitta le concert après la fin de la première partie...

Tels sont les souvenirs émouvants qui remplissent la salle austère de l'Académie des Sciences de Vienne et que l'audition donnée à cent ans de distance, entre les parois de ses murs couverts de marbre brun pâle, a si vivement éveillés dans l'auditoire actuel, composé de toutes les illustrations du monde aristocratique et artistique de la capitale autrichienne, entourant plusieurs archiducs et archiduchesses.

L'exécution était digne de la solennité. L'orchestre de l'Opéra Impérial, réduit aux proportions modestes de l'orchestre d'il y a cent ans, eut M. François Schalk pour chef qui le conduisit avec sa maëstria habituelle, grâce à laquelle *La Création* eut un succès triomphal. Les soli furent chantés par Mme la baronne Bach et MM. Messchaert et Senius, tandis que pour interpréter les chœurs, le *Singverein* envoya ses membres les plus capables. Pour l'accompagnement des récitatifs, on adjoignit au quatuor des instruments à cordes une épinette sonore. L'ensemble de l'exécution était impressionnant et la fugue en *si bémol majeur*, qui termine la deuxième partie, électrisa littéralement le public enthousiasmé.

Il ne sera pas inutile de rappeler ici que ce fut à Vienne, le 19 janvier 1799, qu'on exécuta le chef-d'œuvre de Joseph Haydn la première fois. Une deuxième audition en fut donnée le 19 mars de la même année. L'affiche en est ainsi libellée :

« On exécutera aujourd'hui mardi le 19 mars 1799, au Théâtre Impérial, royal de la Cour, dans le voisinage du Château (Burg) *La Création*, oratorio, composé par M. Joseph Haydn, docteur en musique, chef d'orchestre de S. A. S. le prince Esterhazy.

« Rien ne peut être plus flatteur pour Haydn que les applaudissements du public. A les obtenir il s'est toujours donné la peine et il a eu déjà souvent, plus souvent qu'il ne pouvait se le promettre, le bonheur de les obtenir. Quoiqu'il espère qu'avec l'œuvre présente il rencontrera chez le public la même sympathie qu'il avait rencontrée jusqu'ici pour sa consolation et en échange de sa gratitude, il désire qu'au cas où il se présenterait des occasions pour applaudir, il lui soit permis de ne considérer les applaudissements que comme une expression de la satisfaction et non pas comme un ordre pour recommencer un morceau, car autrement on détruirait forcément la liaison nécessaire des parties séparées, de la succession ininterrompue desquelles doit sortir l'effet de l'ensemble, et on amoindrirait sensiblement le plaisir, auquel s'attend le public en raison d'une réputation peut-être trop avantageuse ».

On voit de ce qui précède, que le « papa Haydn » comprenait parfaitement les inconvénients des applaudissements déplacés, malgré qu'il soit un des maîtres les plus autorisés des formes classiques, nettement accusées, et qu'il soit conséquemment à cent lieues de la « mélodie continue ».

Quant à sa qualité de « chef d'orchestre de S. A. S. le prince Esterhazy » elle a eu pour résultat le transfert de ses cendres de Vienne à Kismarton (Hongrie) en 1820. C'est là qu'elles reposent depuis ce temps-là dans une nef de l'église paroissiale, où Haydn assistait aux offices divins avec une

ponctualité édifiante pendant les trente années qu'il a passées dans le service des princes Esterhazy. Aujourd'hui la ville de Vienne réclame la restitution de ses cendres, mais M. le prince Nicolas Esterhazy n'est nullement enclin de se conformer à ce désir. Et son refus est pleinement approuvé par l'opinion publique hongroise, car en raison de plus d'une de ses compositions les plus réussies, écrites en style hongrois, Haydn est un compositeur hongrois dont la Hongrie se glorifiera toujours à juste titre.



Les directeurs de théâtres d'opéra de New-York ont déclaré la guerre aux demandes formulées par l'Union protectionniste musicale de cette cité, et l'automne prochain il est probable que les pianos, les pianolas et même les gramophones remplaceront les orchestres dans les théâtres (à moins que la réconciliation ne se soit effectuée dans l'intervalle).

Les musiciens unionistes réclament une augmentation de salaire que les directeurs considèrent exorbitante et, comme chaque directeur de théâtre de New-York appartient à l'Association de direction théâtrale, l'organisation croit qu'elle est assez puissante pour lutter contre l'Union.

Les directeurs déclarent qu'ils paient déjà des salaires assez élevés et qu'ils ne veulent point avoir une échelle à plusieurs prix.

En ce qui concerne les deux théâtres d'opéra de New-York, les musiciens contestent qu'il soit légal d'importer des musiciens étrangers « jaunes » et déclarent que les directions doivent acquiescer à leur demande, sans quoi la métropole américaine devra se contenter de pianos et des divers échantillons de « musique de conserve ».



La belle Meunière, un acte de Otto Dorus, a obtenu un succès à Wiesbaden. La première avait été donnée en 1906 à Cassel.



Dans le 16e arrondissement de Paris on a donné le nom de Richard Wagner à une rue.



En avril on jouera à Trieste « *Le Ring des Nibelungen* ».



Sternengebot de Siegfried Wagner doit être représenté au théâtre de Prague.



269 lettres de Wagner à sa première femme Minna, et provenant des archives de la famille, seront publiées par Schuster et Lœffler.



Le 9 avril aura lieu à Berlin dans la Blütner « saal », avec le concours de l'orchestre de Mozart, le Concert de Joseph Wienawski.



Arthur Nikisch conduira à l'Eglise de St-Thomas de Leipzig la *Passion de Matthaüs*, le Vendredi-Saint.



Teresa Carreno, éternellement jeune, gagne de l'or et des lauriers aux Etats-Unis où elle a été fort appréciée à ses débuts comme pianiste. Les critiques, à l'occasion de sa première réapparition à New-York, sont unanimes et louangeuses.



Edgar Tinel, le compositeur belge, a écrit un drame en musique dont le texte et les scènes sont tirés de la vie de Ste Catherine d'Alexandrie. L'œuvre sera jouée au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.



Après la découverte qui vient d'être faite de plusieurs morceaux écrits à Vienne par Beethoven, on ne sera pas surpris d'apprendre qu'on a retrouvé aussi 17 nouveaux chants de Franz Schubert. A côté de ces lieder il en existe encore d'autres qui seront imprimés plus tard.



Max Bruch a fêté au « Gurzenich » son 70e anniversaire et dirigé ses propres compositions. Le ministre des arts de Prusse envoya un télégramme au maître.



Falstaff de Verdi est joué au théâtre de la ville à Dusseldorf.



Le Gérant : Marcel Fredet. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAITRE :

SIMROCK BERLIN

***DEUXIÈME CONCERTO** pour Violon*

et Piano ou Orchestre .. .. 8 marks

	Prix marqués	
Traité complet des gammes. WEILLER, 21, rue de Choiseul, Paris..	5 fr.	
Méthode complète de violon. RICORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne	8	»
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Biographies). FISCHBACHER, 33, rue de Seine, Paris	7	50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD **Première Suite** (Allegro, Scherzo, Andante, Allegro, Appassionato).		
TD **Deuxième Suite** (Allegro, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate)	10 mk	50
TD **6 Caprices de Virtuosité.**		
MF **Concertino**..	3	»
MF **Mazurka sentimentale**	2	»
F **Sérénade Florentine.**		
F **Berceuse**..	1	50
F **Scènes d'Enfants :**		
Petit Noël	1	50
Petit Pierrot	»	»
La Toupie..	»	»
Patrouille	»	»
TD **Zortzico**, danse espagnole (*va paraître*)..	»	»
MF **Passepied**	»	»
MF **Andante Religioso**	»	»

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD **Concerto en *sol mineur***.. ..	7 fr.	50
TD **Polonaise**	5	»
F **Friska, Csarda**	5	»
F **Romance sans paroles**.	5	»
F **Chant rustique**	5	»
F **Le Chant du Toréador**.	5	»
MF **Deux Mélodies**	5	»
TD **Rhapsodie Tzigane**	7	50

SIMROCK, Berlin

	Prix marqués	
Paraîtra prochainement :		
TD **Deuxième Concerto en *la mineur***	»	»

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD **La Jota Aragonesa**..	3 fr.	»
MF **Serenata Española**..	2	50
MF **Adagio**	1	35
MF **Capriccio**	2	50
MF **Fileuse**.	2	50
F **Minuetto**..	2 fr.	»
MF **Mélodie**.	2	»
TD **L'Abeille**	2	»
MF **Romance**	2	50
MF **Air**.	2	50
F **Danse Bretonne**	2	50
F **Danse Hongroise**..	2	50
TD **Mazurka de Concert**..	2	50
MF **Rêve d'Enfant**	1	75
F **Maclotta**..	1	75

CRANZ, Bruxelles

TD **Cadix**, danse espagnole	2 fr.	50
Cinq Morceaux :		
F **Souvenir**..	1	75
F **Aubade**	1	75
F **Danse Bretonne**	»	»
F **Valse mignonne**	»	»
F **Gigue**	»	»

J. HAMELLE, Paris

D **Scherzo diabolique**	2 fr.	50
D **Elégie**	2	»
MF **Chant du Printemps**.	2	»
MF **Pavane**.	2	»

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS
- France, *un An*.. .. .. 10 francs
- Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

ALLETON L., 13, rue Racine.
E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT:
  Galerie de l'Odéon;
  36 *bis*, avenue de l'Opéra;
  20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BARON, 51, rue Saint-Placide.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
L. GRUSS et Cie, 116, bd. Haussmann.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.
E. MEUDT, 55, rue de Vaugirard.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
ARENCIBIA, 30, faubourg Poissonnière.
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
LAUDY, 224, boul. St-Germain.
TOUZAA, 16, boul. St-Germain.
EITEL, 8, rue de Richelieu.
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
SAUVAISTRE, 72, Boulevard Haussmann.
CHARTIER. 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

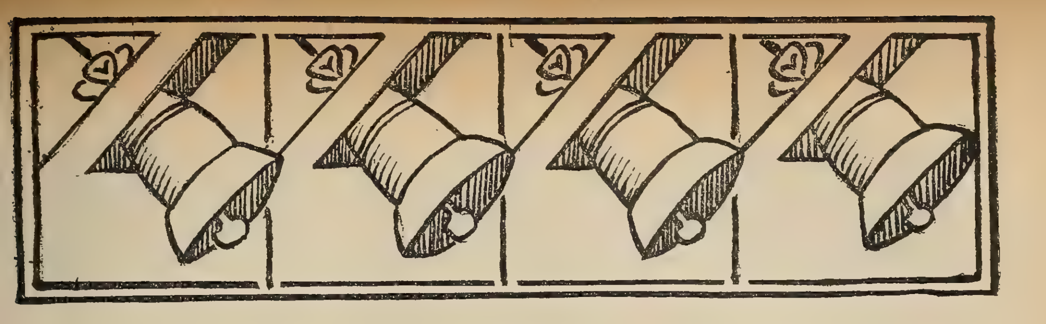
Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du Commerce.
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice : BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : THIBAUD.
Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.
Valence : DUREAU.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.



LA PREMIÈRE COMÉDIE FRANÇAISE EN MUSIQUE

(*Suite*)



Le rôle prépondérant du cardinal Mazarin dans la venue à la Cour de Luigi Rossi et des virtuoses qui devaient donner l'*Orfeo*, l'intérêt qu'il a pris de tout temps à la musique, à l'opéra italien, au pompeux spectacle des machines instauré à Rome par les Barberini, tout cela a été mis excellemment en lumière par divers travaux de M. Romain Rolland (1). Il n'y a donc pas à y revenir. Mais que, attaché comme il l'était à l'art de son pays d'origine, Mazarin ne soit point demeuré indifférent aux premières tentatives de théâtre français en musique, cela vaut d'être remarqué. Et le fait n'a guère été signalé. Cependant, si la Pastorale incertaine et timide encore de Michel de La Guerre et de Charles de Beys a pu voir le jour, c'est à lui, très certainement, qu'on le doit.

Où les deux auteurs s'étaient-ils rencontrés ? Comment mirent-ils leurs vues en commun et comment s'y prirent-ils pour concerter leurs efforts ? Comment surtout arrivèrent-ils jusqu'au tout-puissant ministre pour s'assurer sa bienveillance et l'intéresser à leur œuvre ? Autant de questions à quoi il ne se peut rien répondre. Mais ce qui est assuré, c'est que leur Pastorale se produit sous le patronage de Mazarin.

C'est un « régale » concerté pour divertir Sa Majesté, nous dit le gazetier Loret. La répétition générale, si l'on peut dire,

(1) Cf. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* et les articles parus dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, janvier, juin et octobre 1901.

a lieu presque officiellement, en présence de gens considérables et d'une partie de la Cour. Les acteurs et les symphonistes appartiennent sans doute, quelques-uns au moins, à la musique du Roi. Et c'est dans l'appartement de « Son Eminence » au Louvre, comme le dit *La Gazette*, que la représentation a lieu. Le roi et la reine-mère, Monsieur et la Cour y assistent comme invités du cardinal. C'est bien lui qui leur offre ce divertissement dont il a pensé judicieusement que la nouveauté pourrait plaire au jeune monarque.

Elle dut lui plaire en effet. Il n'est pas sûr — ou du moins personne n'en dit rien — que la représentation du 22 janvier 1655 ait eu de lendemain à la Cour. Ceci se comprend au reste, puisqu'il avait pu y avoir antérieurement assez de répétitions pour satisfaire la curiosité des gens du bel air. Et d'ailleurs la pièce aurait pu être donnée de nouveau en diverses maisons particulières sans qu'il en fût fait mention. Cela est même fort possible.

A l'encontre des grands ballets royaux, où les décors, les machines et la mise en scène tenaient une place considérable, cette Pastorale, mieux encore que celle de Perrin et Cambert plus tard, était assez simple pour se jouer partout, dans un salon, sur une scène improvisée, ou dans un « cabinet de verdure » à la campagne (1).

Le livret de 1654 ne contient en effet aucune indication de décor. Il ne mentionne aucun jeu de scène, aucune machine, si simple fut-elle. On peut se demander s'il y eut, dans l'appartement de Mazarin, autre chose qu'une exécution en concert : les acteurs, sans costumes, venant simplement chanter leur partie mêlés aux symphonistes qui les accompagnaient (2).

Mais la réédition sans date (imprimée, nous l'avons vu, à la fin de 1661, ou plutôt même en 1662) nous apprend que l'œuvre de Michel de La Guerre et de Beys avait reparu une

(1)...« La décoration du Théâtre est un paysage soit perspective, soit toille peinte, soit tapisserie de verdure avec deux boccages à chaque côté du théâtre. La pièce peut estre même représentée a la Campagne dans un cabinet de verdure...» Avant-propos de la pastorale de Perrin et Cambert : *Première comedie françoise en musique...* Ballard, 1659.

(2) A noter cependant qu'il est dit que Cupidon paraît « avec son arc et ses flesches » dont il décoche un coup aux bergers rebelles à ses lois.

Mais cela peut n'être qu'une simple indication nécessaire à la compréhension du texte. Il ne s'ensuit pas nécessairement que ce jeu de scène ait été exécuté.

seconde fois à la Cour, « devant Leurs Majestez », le 26 mars 1657. De cette reprise (car c'en était une véritable) aucun chroniqueur ne dit rien. La lettre de Loret où elle aurait pu être mentionnée manque, à cause de la proximité de la Semaine Sainte, pendant laquelle ses feuilles ne paraissaient point. Et nous en sommes réduits au simple témoignage du titre.

Il n'y a d'ailleurs aucune raison de le récuser. Même ce titre demeurât-il muet, le fait de la reprise serait prouvé par les petits remaniements que l'œuvre a subis. Il y a deux personnages de plus d'abord, personnages qui n'ont d'ailleurs rien à dire pour leur compte et ne viennent là que pour grossir de leur voix le quatuor des bergers dans les ensembles. Il y a les vers au Roi, récités par Cupidon dans le prologue. Il y a le « Remerciement » des bergères et des bergers qui termine la pièce. Enfin, même dans l'argument, on trouve en plus un petit détail de mise en scène qui démontre que cette seconde représentation avait été plus compliquée que la première. Cupidon avec son arc et ses flèches « descend du Ciel dans une machine ». Cette fois-ci, au moins, la pièce avait donc été « jouée », et sur un véritable théâtre.

Ç'a été sans doute la dernière. Si donc La Guerre (De Beys, mort en 1659, n'était plus là) crut nécessaire, vers 1662, de joindre sa pastorale au second ouvrage qu'il présentait au Roi (1), c'est qu'il avait pour cela de bonnes raisons. Elles apparaissent clairement dans sa lettre dédicatoire, dont les premières lignes sont bien significatives. Voici cette épître en entier :

AU ROY.

Sire,

Il y a quelques années qu'ayant eu l'honneur de faire représenter devant VOTRE MAJESTE une Comédie française en Musique, intitulée Le Triomphe de l'Amour, *Elle tèmoigna*

(1) Rappelons-en le titre, indiqué déjà au commencement de cette étude : *Œuvres en vers de divers Autheurs, mis en musique par Michel de La Guerre....* Ce recueil contient les pièces suivantes :

1° Dialogue sur l'alliance de la France et de l'Espagne et sur la naissance de Mgr le Dauphin (Texte français et espagnol).

2° Air du mesme autheur, sur les promenades de la Reyne dans les allées de Fontainebleau (Le Sellier).

3° Air sur l'indifférence d'un amant (De Forcroy).

4° Autre air.

5° Autre air (Chevalier).

ne pas désagréer tout a fait la nouveauté de cette Pièce, dont j'avois inventé la manière et qui est en effet le premier ouvrage de cette sorte qui ait jamais paru en ce Royaume. C'est ce qui me fait prendre la hardiesse de me présenter encore à Vostre Majesté pour la supplier très humblement de trouver bon le dessein que j'ay de lui faire entendre un petit Concert que j'ay composé depuis quelques jours et que je me suis efforcé de rendre agréable par une manière de Dialogue dont je puis dire que personne avant moy ne s'estoit encore avisé. J'ay introduit dans ce Dialogue la France et l'Espagne qui chantent ensemble : Mais ce qui est particulier c'est que je les fais chanter chacune en leur langue. Le Sujet est pris de la réjouissance de ces deux Nations sur l'heureux achèvement de la Paix et sur la naissance glorieuse de ce Prince dont le Ciel vient de faire présent à la Terre.

Ainsi quand ce concert n'auroit rien de fort beau d'ailleurs, j'ose espérer qu'il plaira toûjours par le chois de sa matière et par la nouveauté de son invention. A dire le vray, Sire, je ne présume pas assez de mes forces pour croire qu'un génie aussy foible que le mien ait pû rien produire qui soit digne de Vostre Majesté, ny qu'un Concert de quatre voix et d'autant d'Instrumens puisse estre mis en parallèle avec ces Prières inimitables que les Maistres de la Chambre et de la Chapelle font paroistre tous les jours : mais je m'imagine qu'ils ne désaprouveront pas eux-mêmes l'intention que j'ay de les seconder dans le dessein qu'ils ont de contribuer aux divertissemens du plus grand Monarque de la Terre. C'est sur cette confiance, Sire, que j'ose m'approcher de Vostre Majesté. J'espère qu'elle ne désagréera pas mon zèle, ny la profonde vénération avec laquelle je suis

De Vostre Majesté

Le très humble, très obéissant et très fidel sujet

De La Guerre.

Ce texte parle assez de lui-même. De La Guerre a saisi avec empressement l'occasion de la publication du nouvel ouvrage qu'il entendait offrir au Roi, pour rappeler un ancien titre de gloire. Il revendique hautement, dès les premières lignes, l'honneur d'avoir, quelques années auparavant, fait représenter une comédie en musique, et surtout d'avoir, comme il dit, « inventé la manière » de cette pièce, « le premier ouvrage de cette sorte qui ait jamais paru en ce Royaume ».

Or, réfléchissons à la date. De La Guerre écrit cela dans les premiers mois de 1662, sinon à la fin de 1661. Et en cette année 1661, Perrin vient de faire paraître le volume de ses *Œuvres de Poésie*. La Pastorale de 1659 dont Cambert avait écrit la musique y figure en belle place, bien entendu, avec tout au long, ce titre mensonger : « *Première comédie françoise en musique représentée en France* ».

Ceci, encore, serait peu de chose. La même mention s'étalait en tête de la pièce publiée seule chez Ballard l'année de son apparition. Et de La Guerre ne paraît pas avoir protesté, du moins par écrit (1). Mais, dans son volume de 1661, Perrin récidivait. Il aggravait encore son cas en joignant à son œuvre la célèbre lettre à l'abbé de la Rovère, si volontiers citée par tous les musicologues qui se sont occupés des premiers essais d'opéra français.

On trouvera ce document en entier dans le livre de M. A. Pougin (*Les vrais créateurs de l'opéra français*). En le relisant, avec les commentaires dont M. Pougin l'accompagne, et en faisant réflexion qu'il était tout à fait impossible que Perrin — encore mieux que Cambert — n'eut pas parfaitement connaissance de ce qu'avaient tenté avant lui Michel de La Guerre et Charles de Beys, on sera plus tenté d'admirer l'impudence extraordinaire du personnage que la sagacité de ses réflexions sur les défauts de l'opéra italien ou son ingéniosité à les éviter pour son compte.

Il était difficile d'agir avec une désinvolture plus malhonnête. Tout au long de cette longue lettre à l'abbé de la Rovère, Perrin — qui d'ailleurs s'entend à merveille à laisser dans l'ombre la part de son collaborateur Cambert — s'étend avec complaisance sur le mérite, infini à l'en croire, qu'il eut à réaliser son œuvre. « Entreprise jugée impossible et trouvée ridicule aux pièces italiennes de cette nature », affirme-t-il ; faute, bien entendu, d'avoir trouvé « des poètes musiciens qui entendissent les vers et les compositions lyriques ou propres au chant »,

(1) Il est bien entendu que nous ne pouvons savoir s'il n'a pas protesté verbalement dans son entourage. Mais il se peut fort bien, eût-il entendu l'œuvre de Perrin et de Cambert, ce qui ne paraît pas probable (ce spectacle n'était pas public et certes, ni Perrin ni Cambert n'eurent l'idée d'inviter un rival dangereux), qu'il n'ait jamais eu l'occasion de voir le livret, sans doute tiré à fort petit nombre.

comme lui-même, Perrin. Car, ajoute-t-il, « ce qui est pareillement singulier en cette comédie, c'est une manière particulière de traitter les paroles de musique françoises, dans laquelle il y a des observations et des délicatesses jusqu'icy peu connues et qui demandent un art et un génie tout particulier. Quoy qu'il en soit, j'ay l'avantage d'avoir ouvert et applany le chemin, d'avoir descouvert et defriché cette terre neuve et fourny à ma nation un modèle de la comédie française en musique... »

Malgré toute sa jactance, Perrin, plagiaire éhonté, s'était gardé tout de même de publier cette épître du vivant de Charles de Beys. Il la date de « Paris, 30 avril » dans ses *Œuvres.* S'il l'écrivit vraiment en ce temps-là, il se borna à l'envoyer au destinataire, alors archevêque de Turin; mais il évita soigneusement d'en faire précéder le livret de sa *Pastorale,* où elle eut été cependant très bien à sa place. Il redoutait évidemment de s'attirer quelque réplique vigoureuse de l'auteur du *Triomphe de l'Amour,* qui l'eut facilement couvert de ridicule. Car les poètes, surtout de ce temps, ont volontiers la dent dure. Et notre sieur Perrin prêtait assez à la satire.

Il pensait s'en tirer à meilleur compte avec un musicien, déjà sur l'âge et qui eut bien pu ignorer le livre qu'il publiait. Au surplus, Perrin pensait peut-être ne pas lui faire grand tort en le frustrant de cette modique gloire d'avoir, de cinq ans, précédé Cambert. Dans sa pensée, le mérite principal de la comédie française en musique revenait au poète, non au musicien. Là, il voyait assez juste. Mais c'est un point sur quoi j'aurai à revenir.

Quoi qu'il en soit, en dépit de ses réclamations, Michel de La Guerre ne réussit guère à se faire rendre justice. Ses plaintes, semble-t-il bien, n'eurent aucun écho. Elles restèrent confinées dans sa dédicace, apparemment peu lue. Il est très probable que le *Dialogue sur l'alliance de la France et de l'Espagne* fut chanté à la Cour, mais sans produire aucune impression particulière. Le mérite de ce concert bilingue, malgré sa nouveauté et son ingéniosité un peu puérile, ne séduisit personne. L'organiste de la Sainte-Chapelle, ainsi qu'il le reconnaissait lui-même avec une feinte modestie qui n'était qu'une précaution oratoire, ne pouvait lutter avec les musiciens en possession de la faveur royale. Il appartenait à une génération démodée. Et personne ne se souvenait déjà plus qu'il avait un jour ouvert, bien timidement

encore, la voie que d'autres, plus heureux et plus habiles sans doute, allaient glorieusement parcourir.

Il ne lui restait qu'à disparaître. Il s'y était peut-être déjà résigné. Car lorsqu'il présenta au roi son dernier ouvrage, il avait déjà accepté des fonctions administratives qui devaient occuper à peu près tout son temps. Il reste toujours « organiste du Roy en sa Sainte-Chapelle ». Mais il est aussi « receveur général du Temporel de ladite Sainte-Chapelle ». Il avait accepté — ou sollicité — cette charge sans doute en 1661, car les registres de la Sainte-Chapelle mentionnent un autre nom (celui de Charles Hamelin) pour l'année précédente.

Ce n'était pas une sinécure. Le receveur, sous la direction immédiate du Chapitre, où il avait droit d'entrée, s'occupait de toutes les affaires temporelles de l'Eglise : recouvrements de créances, sollicitations, démarches, procès, paiement des fournisseurs, examen des mémoires et autres (1). Il avait à tenir une comptabilité fort exacte et assez compliquée, car il maniait des fonds souvent considérables. Et quand vers la fin de sa vie, en septembre 1677, Michel de La Guerre demande au Chapitre la faveur de voir son fils Jérôme lui succéder dans son poste, il n'aura pas tort de faire valoir qu'il avait été forcé de renoncer à tout autre occupation pour se consacrer exclusivement aux affaires de l'Eglise (2).

Le Chapitre se rendit aux raisons de ce vieux serviteur.

(1) Ces fonctions avaient quelquefois les conséquences les plus imprévues. C'est ainsi qu'en 1672, le Chapitre ayant reçu en paiement d'une créance plusieurs paquets de marchandises, c'est le receveur qui se voit chargé de les vendre. Michel de La Guerre eut donc à se transformer momentanément en négociant « ce qui luy a donné, dit-il, beaucoup de peine et à toute sa famille qui y a esté occupée plusieurs jours ».

Il reçoit pour cela d'ailleurs une gratification de 100 livres. (LL605 f° 33 v°.)

(2) Mardy, 7 septembre 1677. — Ce jour, Me Michel de la Guerre, receveur, après avoir exposé à la Compagnie les soings et l'application entière qu'il a apporté à l'exclusion de toutes ses autres occupations et employs qu'il avoit quitté pour se donner tout entier à son service dans la recepte et la sollicitation de ses affaires, jusqu'à présent que son grand aage ne luy permettant plus de s'appliquer avec les mesmes peines, diligence et exactitude à ladicte recepte et à ses comptes, mais plus tost de méditer pendant le peu de temps qui lui reste le compte exact qu'il doibt rendre à Dieu de toute sa vie passé, a prié la dicte Compagnie de lui vouloir donner la satisfaction sur la fin de ses jours d'accorder à son fils la survivance en ladicte recepte pour occuper pour la Compagnie en ladicte qualité.....

On mit l'affaire « qui étoit de conséquence » en délibéré. Et la résolution fut renvoyée jusqu'au temps où Michel de La Guerre auroit présenté ses comptes de l'année. (LL 605, f° 183).

Déjà, par décision du 19 juin 1675, Jérôme de la Guerre avait été autorisé, « eu égard à ses bonnes mœurs et conduite », à assister son père en sa charge. Le samedi 26 mars 1678, il recevait la commission de receveur général du revenu temporel « qu'exerçoit cy-devant Me Michel de La Guerre son père, la Compagnie l'ayant voulu honorer de ce choix en considération des longs et fidèles services de son dict père... »

Michel de La Guerre avait-il conservé, après s'être démis de ses fonctions de receveur, son poste d'organiste ? Ou son fils l'avait-il déjà remplacé à l'orgue auparavant. On ne le saurait dire. Mais ce qui est certain, c'est qu'à sa mort, le 13 novembre 1679 (1), il était tout à fait oublié. L'Opéra, déjà accaparé par Lully, était alors dans tout l'orgueil de son jeune triomphe. Cette mort passa inaperçue. Et personne ne se douta que, ce jour-là, disparaissait l'auteur de la première comédie française en musique, ni que l'histoire eut dû, pour cette tentative dont lui-même sans doute n'avait guère prévu la portée, conserver au moins le souvenir du vieil organiste de la Sainte-Chapelle du Palais.



Nous rendrons aujourd'hui à Michel de La Guerre l'honneur qui lui est dû en lui accordant la priorité qu'il n'est plus possible de lui disputer (jusqu'à nouvel ordre au moins). Reconnaissons donc avec lui la « nouveauté » de sa pièce. Ne lui refusons pas la gloire d'en avoir, comme il dit, « inventé la manière »,

(1) Les registres de la Sainte-Chapelle ne mentionnent qu'indirectement la mort de Michel de La Guerre. Le mercredi 22 novembre 1679, avec cette note marginale « Service faict dans la haute Saincte-Chapelle des deniers de la recepte pour l'organiste et receveur décédé » on y mentionne que ce jour-là le chévecier a rapporté au Chapitre « la cire du service de feû Me Michel de La Guerre, laquelle la Compagnie a rendu aux enfants dudict deffunct et l'offrande faicte à la Messe... »

Jal, pour l'avoir lue sans doute en quelque registre de décès perdu, donne la date du lundi 13 décembre. Mais c'est 13 novembre qu'il faut restituer, on le voit d'après ce qui précède. J'ajoute que le 13 novembre 1679 fut bien en effet un lundi tandis que le 13 décembre était un mercredi.

Dans son livre *Les Concerts en France sous l'Ancien régime*, Michel Brenet donne à tort la date de mars 1678, qui est seulement celle où Jérôme remplace officiellement son père comme receveur. Eitner a reproduit cette indication fautive.

mais sans nous dissimuler que l'invention n'est pas considérable. Car il faut s'entendre sur les termes. « Nouveauté », c'est bientôt dit. Je ne nie pas qu'il se puisse que, jusqu'en 1654, personne ne se soit avisé de porter à la scène une pièce mise en musique d'un bout à l'autre. Mais si cette innovation n'a pas nécessité l'emploi d'un style musical nouveau, ou tout au moins contraint le compositeur à agrandir notablement les formes en usage de son temps, je ne trouve pas qu'elle soit d'une extrême conséquence.

Que ce soit le cas pour le *Triomphe de l'Amour* en 1654, comme pour la *Pastorale* de Cambert d'ailleurs en 1659, j'espère le faire voir. Car, bien que soit perdue la musique de l'une et l'autre pièce, l'examen attentif du livret laisse assez voir ce qu'elle fut. Et qui sera un peu familier avec l'art de la première moitié du XVIIe siècle confessera que, depuis le temps de Guesdron et de Boesset, il y avait dans l'air de cour ou le ballet plus qu'il ne fallait pour éviter aux compositeurs de ces « Comédies en musique » la peine d'inventer des formes et des combinaisons inédites.

Cela, Perrin, à qui il faut bien recourir puisqu'il est le seul à disserter abondamment sur l'esthétique du genre, semble l'avoir assez bien compris. Il est d'autant plus clairvoyant, peut-être, que la constatation ne porte nullement ombrage à sa vanité d'auteur, laquelle n'était pas médiocre. Mais, parlant de son collaborateur musical, et de son mérite, s'il loue, chez Cambert, la « belle et sçavante composition » (1), nulle part il ne lui fait l'honneur d'avoir créé rien qui fut véritablement nouveau. Il se réserve l'honneur de la conception et la gloire d'avoir, par ses inventions, rendu possible et agréable un genre de spectacle qui, jusqu'à lui, avait déplu à la nation, sous la forme de l'opéra italien.

Quel est donc le plus saillant, d'après Perrin, des défauts de l'opéra italien ? L'emploi du récitatif qu'il goûte peu (en quoi il n'a pas tort) mais que la nature des sujets rendait indispensable (2).

(1) Préface de la Pastorale (*Première Comédie française en musique...* 1654).

(2) Cf. la lettre à l'abbé de la Rovère en tête de la Pastorale dans les *Œuvres de Poésie* (1661) : « ... Premièrement pour ne pas trouver des poëtes musiciens qui entendissent les vers et les compositions lyriques ou propres au chant, les compositeurs de nos comédies se sont servy des poëtes ordinaires des pièces de

Et qu'a-t-il fait, lui, pour éviter cet inconvénient ? Il va nous le dire : « ... J'ay composé ma Pastorale toute de pathétique et d'expressions d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir; et j'en ay banny tous les raisonnements graves et mesme toute l'intrigue ; ce qui fait que toutes les scènes sont si propres à chanter qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue, bien qu'il soit de la prudence du musicien de ne leur pas donner entièrement l'air de chanson et de les accommoder au style du théâtre et de la représentation... » Plus simplement, le père Menestrier, un peu plus tard, dira la même chose, en jugeant des essais de Perrin et de Cambert. « La pièce (c'est la Pastorale), écrit-il, étoit de cinq actes et de quatorze scènes seulement, qui étaient quatorze chansons que l'on avait liées ensemble comme on avait voulu... »

Encore mieux que l'œuvre de Perrin, le *Triomphe de l'Amour* n'est qu'une simple suite de chansons, mises bout à bout et conçues de telle sorte que le tout présente un sens et quelque continuité. Ch. de Beys n'a même pas cru qu'il fût nécessaire de noter la division par scènes, la différence des rythmes et surtout des personnages l'indiquant assez. En se réglant là-dessus, on y trouvera douze scènes. C'est-à-dire douze chansons en comptant les vers « au Roy » de la 2e édition.

Bien entendu, ces chansons pourront être à une seule voix, comme les couplets de Cupidon, à deux voix en dialogue, à deux ou à quatre voix ensemble. Il n'y a aucun effort pour introduire dans le dialogue quelque liberté, quelque irrégularité voulue qui eût forcé le musicien à chercher une coupe nouvelle. La symétrie reste parfaite. Les répliques, exactement, se balancent toujours. Voyez les quatre premières scènes, après les couplets de Cupidon, Climène chante deux vers (8 syl-

théâtre faites simplement pour la récitation et les ont mises en musique de bout en bout, comme qui voudroit parmy nous mettre en musique la *Cinna* ou *les Horaces* de Monsieur Corneille et parce qu'ils n'ont pas trouvé leur conte dans l'expression des intrigues, des raisonnements et des commandemens graves..... ils ont inventé pour exprimer ces choses des styles de musique moitié chantans, moitié recitans qu'ils ont appellez représentatifs, racontatifs, récitatifs, lesquels, outre qu'ils expriment mal par le fléchissement de la voix, quoyque rare et pratiqué seulement dans les finales, des choses qui veulent estre dites gravement et simplement à l'unisson, ce sont comme des plains-chants et des airs de cloistre que nous appelons des chansons de vielleur ou de ricochet, si ridicules et si ennuyeux qu'ils se sont attirez justement la mélédiction dont ils ont esté chargez..... ».

labes, 6 syllabes) : Lysis réplique par un semblable distique. Un hexamètre de Climène : un autre de Lysis. Quatre hexamètres de la bergère : quatre hexamètres du berger. C'est tout. Et les trois scènes suivantes reproduiront exactement ce schéma. Au point qu'on eût pu les chanter sur la même musique.

Toutes les fois que deux personnages sont en scène, on retrouvera des coupes analogues. Le nombre des vers de chaque réplique ou la nature de ces vers pourront bien changer un peu. Mais elles se répondront toujours exactement par alternances symétriques. Et ce qui est plus significatif, il y aura au plus trois divisions, trois *systèmes*, si l'on veut, interrogations et réponses. Jamais plus. Le second, qu'il y en ait deux ou trois sera toujours le plus court (1).

Faut-il réfléchir beaucoup pour discerner que la coupe ordinaire de l'air à deux reprises, tels que sont généralement les airs de cour, a déterminé cette ordonnance. Le total des vers de chaque scène excède à peine un peu la limite ordinaire de la phrase mélodique de ce temps. Un système doit être affecté à chaque reprise quand il y en a deux. En trouve-t-on trois ? Le second, le plus court, marche avec le premier, le troisième faisant la deuxième reprise à lui seul (2).

(1) Pour rendre ceci plus clair, soit A et B les deux personnages. Leur dialogue se représentera ainsi (les chiffres marquant le nombre de syllabes de chaque vers) :

A : 8, 6 ; B : 8, 6. | A : 12 ; B : 12. || A : 12, 12, 12, 12 ; B : 12, 12, 12, 12.

C'est là le schéma des quatre scènes qui suivent les couplets de Cupidon.

La *Pastorale* de Perrin du reste ne complique guère ces très simples ordonnances. Lui se contente généralement de varier un peu plus la mesure de ses vers, d'en diviser un au besoin entre deux personnages, ce qui intervertit l'ordre des répliques. Voici, par exemple, la formule du premier dialogue (Scène II) :

A : 6, 6 ; B : 6, 6. | B : $\frac{12}{2}$, A : $\frac{12}{2}$ || B : 12 ; A ; 12 ; A et B ensemble : 12.

Quelquefois, cependant, il n'observe plus la symétrie des répliques. Par exemple dans la Scène III, où deux personnages parlant ensemble dialoguent avec un troisième :

AB : 10, 4, 6 ; C : 8 | AB : $\frac{8}{2}$; C : $\frac{8}{2}$, 6 || AB : 12, 12 ; ABC : 12.

(2) Je serais enclin à croire que, dans les quatre scènes citées déjà, la conclusion, c'est-à-dire la seconde reprise de l'air, est faite avec le premier des deux quatrains qui terminent. Le second quatrain qui est d'un sentiment assez différent de l'ensemble de la scène se présente comme une sorte de monologue. Il doit avoir servi de prétexte à une phrase mélodique distincte, presque séparée.

Or, dans l'air de cour, que les paroles fussent partagées entre deux exécutants ou confiées à un seul, cela n'importait point à la musique. Et en fait, les dialogues ne sont pas beaucoup plus rares que les airs ordinaires et ils n'en diffèrent guère. Il en est où l'opposition des idées marque seule la différence des voix et qui pourraient fort bien être dites par un seul chanteur. Tel celui-ci, de Guesdron :

Heureux qui nuit et jour
Pour un bel œil soupire! —
— Heureux qui de l'amour
Ne cognoist point l'empire! —
— Ma prison et mes fers sont mes plus chers délices. —
— Qui chérit sa prison, il ayme les supplices.

qu'on lit dans le 8e livre des *Airs de différents autheurs mis en tablature de Luth par eux-mesmes*, de 1618.

Cependant, les plus nombreux constituent bien une petite scène, assurément fort simple, mais où, enfin, les deux personnages manifestent chacun son individualité.

Ils ne sont pas rares, ces dialogues, surtout aux environs de 1650. On en trouve dans tous les recueils. Tous les compositeurs en écrivent. Ils représentent très exactement, les plus modernes du moins, ce que dut être la musique des scènes dialoguées du *Triomphe de l'Amour* (1). A peine est-il nécessaire de faire remar-

(1) Cf. les pièces citées en Appendice.

Le dialogue de Lambert, qui eut la réputation d'exceller en ces sortes d'ouvrages, est tiré d'un recueil dont je ne connais qu'un exemplaire appartenant à M. Ecorcheville : *Les Airs de Monsieur Lambert, Maistre de la Musique de la Chambre du Roy, gravez par Richer*, Paris, 1669. Mais c'est une réimpression corrigée. A la suite du privilège daté du 10 mars 1659, on lit cette indication : « Achevé d'imprimer le 14 février 1660 ». Ce qui se rapporte assurément à la première édition.

Au reste, il importe peu ici. Car la composition de cette pièce remonte sensiblement plus haut, à 1641 environ, époque du mariage du musicien avec Gabrielle Dupuy. Voyez l'anecdote de Tallemant des Réaux, à ce sujet : « Lambert ne se décidoit pas au mariage... La mère de la fille, comme voisine de Mme d'Aiguillon, s'en alla se plaindre à elle. Mme d'Aiguillon en parle au cardinal qui luy dit : « Laissez-moy faire ». Sur l'heure, il envoye chercher Desmarest et luy dit de faire un dialogue sur telle chose. Le dialogue fait, il l'envoye à Lambert pour y faire un air, car Lambert compose bien. On le fait apprendre à Lambert et à sa maistresse, et après, on les fit venir à Ruel où Mme d'Aiguillon se trouva.... Le cardinal les fit marier ».

Le dialogue de Richard est tiré des *Airs de Cour avec la tablature de Luth de Francois Richard, compositeur de la Musique de la Chambre du Roy*, Ballard, 1637. Celui de Guesdron, des *Airs de différents Autheurs mis en tablature de Luth par Gabriel Bataille*, 5e *livre*, 1614.

quer la parfaite similitude des monologues avec les airs ordinaires à voix seule. Elle apparaît assez d'elle-même et les couplets de Cupidon figureraient avec avantage en n'importe quel recueil. Quant aux scènes d'ensemble, lorsque les quatre bergers ou bergères (1) disent un chant en chœur, on en trouverait l'analogue dans les livres où les airs sont publiés par leurs auteurs effectivement à plusieurs voix. Mieux encore, en maintes et maintes scènes de ballet de ce temps, où la polyphonie fort artificiellement traditionnelle des airs apparaît voulue, amenée qu'elle est par les exigences du sujet, c'est-à-dire toutes les fois que se présente, chantant, un groupe de personnages : bergers, tritons, nautoniers, guerriers, voix mystérieuses des jardins d'Armide, divinités aériennes ou âmes incarnées dans les arbres de la forêt enchantée.

Pour ce qui regarde l'agencement et la disposition musicale de ces scènes relativement complexes, la Pastorale de La Guerre reste fort en deçà de ce qu'avaient depuis longtemps réalisé les compositeurs des grands ballets de cour. Ce n'est pas un reproche ni un signe d'infériorité, puisque le sujet ne comportait ici rien de semblable. Mais nous le pouvons remarquer en passant : lorsque Cambert écrira ses premiers opéras, *Pomone* ou les *Peines et Plaisirs de l'Amour*, il n'aura pas à s'ingénier beaucoup pour établir l'architecture rationnelle des ensembles. Guesdron ou Boesset, cinquante ans et plus avant lui, en possédaient déjà suffisamment la pratique, en ses grandes lignes tout au moins.

Dans le ballet de cour en effet, si le chant à voix seule ne paraît guère que sous la forme de monologues, si les scènes dialoguées restent rares, épisodiques le plus souvent ou développées fort peu, les chœurs au moins sont fréquents, importants et d'ordinaire aussi, plus étroitement reliés à la marche du drame. Engagés quelquefois dans une action commune avec un ou plusieurs personnages chantants, ils se trouvent réaliser ainsi à l'occasion de véritables scènes d'opéra, un peu brèves sans doute, rudimentaires, étriquées si l'on veut, comparées à l'opéra classique, mais significatives déjà et fort peu dissemblables de ce qu'au-

(1) Je ne pense pas que l'introduction de deux autres personnages dans le remaniement de 1657 ait eu pour objet de modifier l'harmonie à quatre de ces ensembles. Les voix supplémentaires ont pu doubler chacune une autre partie, le dessus et la basse, par exemple.

raient conçu Lully ou Cambert en pareilles circonstances (1).

Ceci, du moins, dans ceux de ces ballets qui, par leur sujet, eussent comporté, au besoin, un véritable développement dramatique. Et les plus considérables sont naturellement de ceux-là. « Le Ballet, écrit l'abbé de Pure (2), n'est après tout qu'une fable muette... Je ne vois pas de fonds (pour le sujet) ny plus sûr, ny plus riche que l'histoire ou la fable. Les sujets d'invention me sont toujours un peu suspects et je crains d'y trouver ou de la sécheresse et de la pauvreté ou des richesses et de l'extravagance... »

Mais il faut que le sujet soit « clair et intelligible. En vain seroit-il illustre s'il devenoit obscur entre nos mains ». L'effort des musiciens de ballet, quelque intéressant qu'il soit, n'eût jamais suffi à réaliser cette indispensable clarté. La pantomime, en revanche, car les entrées de ballet participent bien plus de la mimique que de la danse, (3), la pantomime était une

(1) Voyez à l'Appendice l'exemple cité. Il est tiré d'un ballet sur lequel nous n'avons, au reste, aucun détail. On en trouve les éléments dans le 5e livre des *Airs de différents Autheurs mis en tablature de Luth par Gabriel Bataille*, Ballard, 1614. L'œuvre est donc antérieure à cette date, déjà assez ancienne.

Le sujet s'explique de soi-même, sans qu'on sache comment il se reliait au reste de l'action. Les fragments ici reproduits étaient précédés d'une scène où paraissait la Folie avec la troupe de ses suivants. Cette fantasque divinité chante deux airs, une passacaille sur des paroles espagnoles et un air français, l'un et l'autre entremêlés évidemment de danses :

Quelque chose que l'Amour puisse
Il me tient pour mère nourrice
Je lui mets ses flammes au jour...

A ces paroles insultantes, l'Amour s'émeut et va répondre. Comme les deux de la Folie, l'air qu'il chante est de Bailly. Le reste de la scène, le dialogue de l'Amour et Caron, de forme si libre et dont maints passages sont déjà presque récitatifs, le chœur des âmes heureuses en deux parties, coupées par la réplique de l'Amour, tout cela est de la composition de J.-B. Boesset.

(2) *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, 1668. Malgré ce titre, l'abbé de Pure ne s'occupe guère, en cet ouvrage, que du ballet dont il expose la poétique et démontre la pratique.

(3) ...Le pas de Ballet ne consiste pas simplement aux subtils mouvements des pieds et aux diverses agitations du corps..... Il comprend tout ce qu'un corps bien adroit et bien instruit peut avoir de geste ou d'action pour exprimer quelque chose sans parler... (*Ibid*).

Et l'abbé de Pure a les mêmes exigences pour la musique instrumentale qui soutient les danseurs : « La première et la plus essentielle beauté d'un air de ballet est la convenance : c'est-à-dire le juste rapport que l'air doit avoir avec la chose représentée... Il n'en faut point souffrir qui n'ayent du rapport avec la maistresse idée, qui n'aident à faire concevoir ces muettes expressions des habiles danceurs qui ne concourent avec les gestes à faire déchiffrer le sens enveloppé sous ces déguisemens... »

langue suffisamment précise : « Pourveu que le ballet rende intelligible son silence, qu'il ne parle que des pieds et des mains, que ses gestes et ses mouvemens déchiffrent et développent tous les mystères du dessein, il a satisfait à tous ses devoirs... »

Au temps de Michel de la Guerre, aucun maître français ne s'est encore avisé que la musique, par la voix d'un acteur, puisse suffire à traduire tous les sentiments, toutes les passions qui naissent et se heurtent au cours d'un drame. Certes, tout le monde admet que l'air, la forme musicale la plus exactement expressive qu'on connaisse, doive se proposer un but plus noble que le simple agrément de l'oreille. Pour les musiciens et les dilettanti l'air ne vaut que dans la mesure où il est expressif. Mais cette expression a ses limites. Tout un ordre de passions, précisément des plus tragiques, lui demeure pratiquement étranger, sinon théoriquement interdit.

Comparant notre musique d'airs avec celle des Italiens, Mersenne, vingt ans auparavant, constatait cette lacune (1). « Quant aux Italiens, écrit-il, ils observent plusieurs choses dans leurs récits dont les nôtres sont privés, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'âme et de l'esprit. Par exemple, la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur et plusieurs autres passions... » Au surplus, les compositeurs se décideraient-ils à aborder ce domaine inexploré, ils en seraient détournés par le mauvais vouloir des exécutants : « Nos chantres s'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la Tragédie ou de la Comédie, c'est pourquoi ils ne veulent pas les faire, quoiqu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent, car il est aisé de tempérer les exclamations et de les accommoder à la douceur française... »

Certainement, il se fut trouvé plus tôt un musicien capable d'élargir jusque-là le domaine de la langue musicale française si une autre difficulté plus grave n'eut visiblement découragé l'effort. Pour les hommes de ce temps, l'idéal du poème dramatique, c'est la tragédie. Or, la tragédie et tout particulièrement, vers 1650, la tragédie cornélienne est un art plus intellectuel que lyrique, oratoire surtout. Le récit, le raisonnement y tiennent une part prépondérante. Ce sont là des conditions assez peu

(1) *Harmonie Universelle,* VI p. 356 sp.

musicales. Notre art moderne, avec sa prodigieuse souplesse et les innombrables ressources expressives et suggestives de son orchestre, échouerait à transformer en drames lyriques *Cinna* ou *les Horaces*.

La musique ne saurait narrer. Tout le XVIIe siècle, bien après même le triomphe de Lully, a professé cette opinion.

Personne ne songe à la discuter et l'ennui des récits indispensables est la rançon du plaisir que l'on goûte à l'Opéra. La musique ne saurait narrer et le seul théâtre que les Français connaissent ne se pourrait passer de narrations développées. Donc antinomie entre le théâtre et la musique. Les concilier paraissait impossible.

Nulle part les musiciens n'ont résolu, seuls, le problème. En Italie, les Florentins, inventeurs du drame lyrique, sacrifient délibérément la musique. Humanistes avant tout, leurs efforts vont à inventer un genre de musique qui n'en soit point. Traduction à peine amplifiée des inflexions de la voix parlée, leur récitatif est anti-musical en principe. Il n'exprime rien de lui-même et n'eût constitué qu'un stérile passe-temps d'érudits si les musiciens s'en fussent tenus à la lettre des théories (1).

En France, on a procédé différemment. Sans s'épuiser en vaines tentatives pour trouver une musique propre à traduire le discours, on ne cherche même point du tout à imiter ce qu'avaient déjà fait les Italiens. Au contraire. Etant donné la musique telle qu'elle existait, on s'est efforcé, en utilisant ces éléments, de réaliser une manière d'action scénique qui pût être mise à la scène et donner presque l'illusion du théâtre. En un mot, les Italiens avaient cherché à combiner une musique faite pour le drame. Les Français au contraire vont commencer par adapter le drame à leur musique.

Dans ce travail de début, le rôle du compositeur demeurait assez effacé. Sans doute, ce fut lui qui suggéra au poète l'idée de ce genre de spectacle. C'est assez probable. Mais, dans ces

(1) Ce qui n'empêche point que la présence de ces récitatifs interminables dans tous les opéras italiens de la première moitié du XVIIe siècle ne suffise, malgré leurs réelles autres beautés, à les rendre presque insupportables. Il faut ne pas oublier que les opéras de Monteverde que nous admirons le plus ne seraient pas tolérables sans les coupures multiples que leur ont infligées les éditeurs modernes par quoi nous les connaissons. Une exécution intégrale en serait certainement impossible.

essais, là se borne, ou peu s'en faut, son rôle de novateur, qu'il s'agisse de La Guerre ou de Cambert de la Pastorale de 1659. Et Perrin, en ses préfaces superbes, aurait bien le droit de s'attribuer tout l'honneur de la comédie en musique, s'il avait vraiment été, ainsi qu'il entendait qu'on le crût, le premier à en tenter l'aventure (1).

Charles de Beys, bel esprit apparemment plus modeste ou plus indifférent, ne paraît pas avoir tiré vanité d'une invention qui, en somme, n'avait rien de si compliqué. Perrin, toutes les fois qu'il en trouve l'occasion, a célébré en termes sybillins les difficultés de l'art de ses vers lyriques, art mystérieux à l'en croire dont lui seul, tant en français qu'en latin, a découvert les secrets périlleux. En vérité, on ne l'avait pas attendu pour trousser galamment les couplets à mettre en chant. Et, platitude à part, les vers lyriques de Perrin n'apportent rien de vraiment nouveau ni dans le fond, ni dans la forme.

De Beys n'avait rien à apprendre de son futur plagiaire pour ce qui regarde le style et la coupe des vers. Sans être un écrivain bien recommandable, il demeure malgré tout infiniment supérieur au ridicule poète si justement raillé par Boileau. Mais dans la création de la comédie lyrique, à quoi se marque la véritable nouveauté de son labeur ? A ceci simplement : avoir développé avec une ampleur suffisante le sujet ordinaire des dialogues pratiqués depuis longtemps par les compositeurs.

Car tout dialogue, déjà, expose une petite crise sentimentale. C'est ici un berger malheureux qui veut fléchir le cœur d'une belle. Il la persuade ou la laisse insensible. Et cela fait deux solu-

(1) On ne saurait trop faire ressortir cette idée que, pour Perrin, l'« invention de l'opéra », comme il le dit quelque part, est l'œuvre du seul poète qui a réussi à composer une action scénique ne dépassant pas les limites de l'art de son temps qu'il n'estime pas nécessaire de franchir.

Il revient là-dessus dans la préface du livret de *Pomone*. On ne trouvera pas dans son œuvre, affirme-t-il. « des airs et des chansons de chambre sur des paroles retournées et pleines de redites continuelles... mais une manière de poésie originale et sans modèle... La pièce « conduit tout ensemble, sur les styles enjoué et rustique, l'intrigue de théâtre, la musique et la symphonie continuelles, la machine et la danse ». Jamais aucune allusion n'est faite à l'effort d'invention du musicien qui, évidemment, n'avait eu, à son sentiment, rien à faire de plus que ce qui se faisait couramment.

Il semble d'ailleurs que cette opinion fut la plus générale. Si l'on avait cru que l'opéra français était impossible, c'était, dit-il, « par le deffaut de la *langue* et des acteurs ».

tions. Là ce sera amante trompée reprochant au traître son parjure. Ou encore un couple d'amoureux parfaits redisant à loisir leur tendresse. Tout ce petit monde descend en droite ligne des langoureux héros de l'*Astrée* dont il a oublié, tant soit peu, le chaste platonisme. Ce sont toujours histoires d'amour, assez simples. De galanterie plutôt, et qui ne se prend au sérieux qu'autant qu'il le faut pour le plaisir. Mais il n'importe...

Pour que l'œuvre, qu'on voulait assez considérable, ne devînt pas un assemblage hasardeux d'éléments disparates, il fallait, écrivant plusieurs dialogues, les tenir engagés de quelque façon les uns aux autres. Ce petit problème, de Beys l'a résolu avec assez d'élégance.

Qu'a-t-il fait ? Il a, devant le spectateur, disposé quatre bergers ou bergères dont chacun est aimé tout en aimant ailleurs. La formule ? Lysis aime Climène, qui aime Philandre, qui aime Cloris, qui aime Lysis. Musicalement ou scéniquement, l'artifice n'est pas maladroit. Les quatre scènes d'exposition à deux personnages, malgré la situation identique, diffèrent assez, grâce au changement de rôle de chacun. Et l'unité de l'ensemble n'est pas rompue, puisque aucun de ces dialogues ne serait possible s'il n'existait que les deux interlocuteurs en présence.

En même temps une question se pose, ainsi qu'en tout poème dramatique. Voilà quatre amants malheureux. Leur situation est cruelle et elle semble inextricable. Comment l'ordre et la félicité sortiront-ils de ce désordre passionnel ?

Je ne dis pas que l'intervention de Cupidon constitue un ressort extrêmement neuf et ingénieux. Et je crois qu'il ne vaut pas la peine de poursuivre l'analyse. Il reste d'ailleurs facile de se reporter au texte. Mais peut-être est-il bon d'avoir montré comme fut composée cette manière de petit drame sans intrigues, complications, ni récits : en juxtaposant simplement avec intelligence diverses formes courantes de l'art du temps (1).

(1) Pour un tel travail de combinaison, Charles de Beys n'était-il pas particulièrement qualifié, puisqu'il paraît être le premier à avoir composé — en dehors de toute intention musicale — une de ces *Comédies de chansons* qui eurent un instant de vogue vers le milieu du siècle ?

Ce que c'était que ce genre de pièce bizarre et médiocre, lui-même nous le dira dans l'avertissement de son œuvre :...« C'est une comédie où il n'y a pas un mot qui ne soit un vers ou un couplet de quelque chanson. Il en faut estimer l'agréable invention et le subtil artifice d'y avoir si bien entremeslé les choses qu'une

Le compositeur ne recevait donc rien du librettiste qu'il ne fut accoutumé à traiter. Donc, aucune recherche imposée pour créer un style musical adapté à des exigences inusitées. Qu'il sût écrire des chants agréables et expressifs « bien faicts selon la lettre et le sens y contenu... », cela, à la rigueur, eût suffi. Il pouvait traiter chaque scène ainsi qu'il l'eût fait pour les petits vers à mettre tous les jours en airs ou en dialogue, sans s'occuper beaucoup de leur liaison. On ne lui demandait encore rien d'analogue à ces récitatifs qui avaient déplu si fort à tout le monde dans l'opéra italien (1). Et l'on pourrait même très bien concevoir que la composition d'une de ces comédies en musique « première manière » fut devenue l'œuvre de plusieurs artistes, ainsi que pour les ballets, où la nécessité de faire vite avait couramment imposé ces collaborations.

Cependant il ne paraît pas que le rôle de La Guerre et un peu plus tard de Cambert soit demeuré si réduit. Si avare qu'il soit de louange à l'adresse de son collaborateur, Perrin, dans la préface de sa *Pastorale*, tout en reconnaissant qu'il n'était point de scènes dont on ne pût faire une chanson ou un dialogue, confessait « qu'il était de la prudence du musicien de ne leur pas donner entièrement l'air de chanson et de les accommoder au style du théâtre et de la représentation ».

« Invention nouvelle et véritablement difficile et réservée aux

chanson ridicule respond souvent à une des plus sérieuses et une vieille à une nouvelle. Et quoyque tout le sujet ne soit que bouffonnerie, il faut admirer ces rapports et ces rencontres où l'on trouve souvent ce qu'on attendait pas..... L'on a fait des Centons de divers poèmes Grecs et Latins..... C'est une chose agréable de ne faire cela qu'avec des Chansons... » (*La Comédie des Chansons* par Charles Beys ; Paris, Toussaint Quinet, 1640).

Le sujet de cette comédie, vague imbroglio à la façon de la comédie italienne, mais fort incohérent, importe peu. Pas davantage pour nous que l'œuvre soit sans mérite, pleine de bouffonneries très libres et de grossièretés médiocrement spirituelles. Ce qu'il faut noter seulement, c'est l'idée singulière d'avoir songé à écrire une pièce dont tout le dialogue ne soit fait que de fragments de chansons, un vers parfois, deux, rarement plus, plus rarement encore un couplet mis bout à bout et formant tant bien que mal un sens.

Pour le futur librettiste de la comédie en musique, cette bizarre composition devient significative. Non que la musique des chansons y ait joué un rôle ni qu'il faille se représenter ces fragments chantés sur les fragments d'airs qu'ils accompagnaient. Mais outre qu'un travail de cette nature suppose une familiarité assez assidue avec les musiciens par la nécessité de connaître le texte d'une infinité de chansons, il a pu amener le poète à considérer comme très faisable et facile la besogne qui fut sienne. Alors qu'il s'agit d'écrire le *Triomphe de l'Amour*, il compose lui-même les chansons qu'il réunira en un tout au lieu de les prendre au dehors. C'est toute la différence et c'est une commodité.

favoris des muses galantes », ajoutait Perrin qui n'est pas l'homme des explications compréhensibles. Faute de posséder la musique de l'une ou de l'autre de nos deux premières comédies lyriques, nous ne saurons jamais au juste comment les compositeurs avaient à ce propos exercé leur prudence. J'imagine qu'il faut entendre par là la nécessité d' « animer » le plus possible les airs, soit en s'interdisant les répétitions (assez rares d'ailleurs dans toutes les pièces de chant d'alors) ou en évitant les coupes régulières des reprises. Soit en réunissant en un même morceau un nombre un peu plus considérable d'incises mélodiques. Ce dernier procédé semble plus particulièrement avoir été indispensable, la longueur — très relative — des scènes, même dans le *Triomphe de l'Amour*, dépassant les modestes proportions de la plupart des dialogues ou des airs ordinaires (1).

On ne saurait guère préciser davantage quant au chant. Pour la partie instrumentale, les détails, en ce qui regarde La Guerre, manquent pareillement. Cependant, il est aisé de juger avec ce que nous savons, si de ce côté le compositeur avait quelque peu innové.

Rappelons d'abord le témoignage de la *Gazette :* La Pastorale en vers fut « accompagnée d'un concert de différentes sortes d'Instruments musicaux, touchez par onze des plus excellents Maistres en cet Art ».

Onze instrumentistes pour accompagner cinq chanteurs (Cupidon, les deux bergères et les deux bergers) c'est beaucoup (2)

(1) Cela est encore plus vrai pour la *Pastorale* de Perrin. Quelque rudimentaire qu'elle soit encore au point de vue dramatique, chaque scène y montre bien plus de développement et de variété, en général, que dans l'œuvre de Beys. Des airs écrits là-dessus ne pouvaient avoir l'allure ordinaire de la plupart de ceux qui couraient les ruelles.

N'oublions pas de signaler que quelques-unes des « nouveautés singulières et qui n'ont point esté pratiquées par ceux qui m'ont devancé » dont Cambert se fait honneur dans l' « Avis au lecteur » de ses *Airs à Boire à deux et trois parties*, de 1665, avaient été déjà employées dans la Pastorale. On y trouve des « Dialogues de Dames » et très probablement aussi des « chansons dont tous les couplets ont des airs différents ».

On sait que, de ces Airs, il ne subsiste que la partie de basse à la Bibliothèque Nationale.

(2) Le chiffre est évidemment exact. *La Gazette* s'est bornée à reproduire ce que nous appellerions un communiqué officiel. Loret d'ailleurs est d'accord avec Renaudot : Chanteurs et instrumentistes « Ils étoient au moins quinze ou seize », écrit-il.

Trop évidemment pour un simple accompagnement et le texte de la Gazette donne d'ailleurs assez à entendre que leur rôle fut plus considérable. Ne doutons point que la pièce n'ait été précédée d'une ouverture, ni que les différentes scènes n'aient été séparées par des ritournelles ou de petites symphonies. Telle sera l'ordonnance de la Pastorale de Perrin et Cambert, dont la préface est fort explicite sur l'emploi des instruments : « ... (La pièce) commence par une grande Symphonie de clavesins, Teorbes, Violes et dessus de Violons qui tous ensemble jouent l'ouverture de l'Acte. Ensuite une partie des instruments se tait et l'autre accompagne les voix avec des ritornelles dans les Entrescènes jusqu'à la fin de l'Acte que toute la Symphonie reprend et conclud... (1) ».

Voilà, évidemment, comme il faut se représenter la partie instrumentale du *Triomphe de l'Amour*. Puisque le musicien avait réuni des instruments, relativement nombreux, il fallait bien qu'il eût l'intention de leur donner quelque chose à dire. L'accompagnement proprement dit du chant ne comportait alors aucune recherche, aucune complication qui put exiger l'emploi d'un groupe de concertistes. Dans tous les recueils, dans toutes les pièces du temps qui nous sont restés, il se réduit à la réalisation harmonique d'une simple basse, qu'il soit noté de la sorte ou réalisé en tablature de luth (2). Pour le faire entendre, c'est assez d'un exécutant, ordinairement le chanteur lui-même. Même dans les grands ballets, le personnage chargé d'un récit s'accompagne, son luth en main, sans que cette attitude paraisse choquer la vraisemblance. A mesure que le ballet évolue en devenant plus scénique, cette convention, parfois gênante, tend, il est vrai, à disparaître. D'ailleurs, le luth proprement dit ne paraît

(1) *Première comédie françoise en musique*... (1659).
Le texte de la Pastorale, dans le *Recueil des poésies* de Perrin, reproduit ces indications avec moins de détails : « Chaque acte s'ouvre et se ferme par une grande Symphonie et les Entre-scènes sont distinguées dans les rencontres par des Ritornelles, ou de petites reprises de la Symphonie ».

(2) L'emploi des tablatures de luth, écrites tout au long dans les airs, n'est certainement qu'une facilité offerte aux amateurs à qui les recueils étaient destinés. Ces amateurs, au moins dans les premières années du siècle, leur culture musicale était médiocre ou nulle et la tablature leur offrait un accompagnement réalisé qu'ils eussent été incapables de tirer d'une basse notée. La lecture des tablatures ne suppose aucune connaissance de la musique et bien des amateurs la devaient ignorer tout à fait.

déjà plus si propre qu'autrefois à soutenir la voix. Le théorbe le remplaçait dans ce rôle (1).

Mais si le timbre du théorbe plus plein, plus nourri, plus grave présentait de grands avantages, les dimensions de l'instrument le rendaient incommode et peu portatif. Le chanteur en scène s'en débarrasse entre les mains d'un accompagnateur professionnel. Le clavecin, bientôt, se joint au théorbe sans encore le supplanter tout à fait. Puis, pour mieux asseoir ces sonorités un peu trop fugaces au moins dans les grandes salles, une basse de viole, soutenant la note de basse, s'ajoute aux cordes pincées. Clavecin, théorbe, basse de viole, voilà les trois instruments destinés à soutenir la voix des solistes, en France aussi bien que dans l'opéra italien. L'orchestre de Cambert, dans *Pomone* ou les *Peines et les Plaisirs de l'Amour*, n'exige pas davantage pour la partie vocale. Les voix se superposent constamment, dans la partition , à la simple basse continue réalisée pratiquement de la sorte. Et les opéras de Lully n'apportent aucun changement dans ces habitudes traditionnelles. Le temps pour les violons n'est pas encore venu de se hausser jusqu'au rôle de notre quatuor d'orchestre Leur sonorité paraît bien trop éclatante et trop forte. Ils ne figurent donc que dans les ritournelles, les symphonies, les ouvertures, les ballets. En un mot, quand l'orchestre joue seul (2).

(1) « ... L'on use maintenant de grands Théorbes qui sont au ton de chappelle pour accompagner la voix... » (Mersenne, *L'Harmonie Universelle des Instruments*, I)

Le théorbe, au surplus, ne différait pas assez du luth pour que l'un et l'autre ne fussent pas joués indifféremment par les mêmes artistes. Quand on parle des chanteurs professionnels, Lambert par exemple ou Nyert, il est toujours question de leur théorbe. Le luth sert surtout aux virtuoses pour jouer des pièces.

(2) Ou bien encore, pour doubler les parties vocales des chœurs dans les ensembles. Bien entendu, en quelques endroits de ses dernières œuvres, Lully marque une tendance à élargir le rôle des violons suivant une conception plus moderne. Toujours, cependant, avec une extrême discrétion et ces cas restent exceptionnels.

Mais Cambert, dans ses opéras n'emploie jamais que la basse continue réalisée pour soutenir les voix. Il ne me paraît même pas certain qu'il ait soutenu du quatuor les parties de ses ensembles. Remarquons d'ailleurs qu'à prendre à la lettre les indications de la musique, ces opéras ne comportent pas à proprement parler de chœurs, mais seulement des morceaux à plusieurs voix, toutes voix de solistes.

Il n'est qu'une exception à cette règle d'accompagnement. Quand le chanteur est une basse (*Faune* ou *le Dieu des jardins*, par exemple), dans les airs, *deux* dessus de violon, un premier et un second, font entendre les deux parties supérieures, le chanteur doublant ordinairement, note pour note, la basse continue. C'est là une

Si nous voulons donc nous risquer à énumérer par le détail les instruments dont La Guerre a dû se servir, n'oublions pas d'abord les instruments *di corpo*, comme disaient les Italiens, les instruments d'harmonie suivant l'expression française. Un clavecin, un ou deux théorbes sont tout indiqués. Puis, deux basses de viole peut-être, dont une seule a dû servir à l'accompagnement. Enfin des violons ou dessus de viole pour l'exécution des ritournelles et de l'ouverture (1). Quatre, si l'on veut.

Pour l'ouverture, j'imagine que celles mises par Cambert en tête de ses deux opéras en donneraient une idée assez juste. A moins que le compositeur ne se soit contenté ici d'une pièce instrumentale quelconque; par exemple d'une de ces grandes Allemandes, comme il s'en rencontre en ces *Suites* du manuscrit de Cassel publié par M. Ecorcheville (2).

L'importance d'une grande introduction instrumentale est à la vérité secondaire. Jusqu'au jour, encore lointain en 1655, où le compositeur s'avisera de vouloir mettre quelque chose du drame dans l'ouverture, celle-ci ne sera rien de plus qu'une pièce symphonique, intéressante plus ou moins, mais ne différant en rien d'essentiel de celles que l'on peut exécuter dans les suites de concerts. L'écriture de telles pièces ne requiert aucun effort d'invention spécifiquement apparenté à la recherche du style musical scénique.

Il n'en va pas de même des ritournelles.

Qu'est-ce qu'une ritournelle ?

Originairement, une phrase de basse de quelques mesures sur

tradition que Lully suivra toujours et les compositeurs aussi qui viennent après lui. On trouvera des exemples d'une disposition analogue dans quelques pièces des *Cantica sacra* de Henry Du Mont (1652).

(1) Les violons me semblent plus indiqués que les dessus de viole, puisqu'ils sont désignés pour l'œuvre de Cambert.

Bien que, pour l'exécution des pièces de chambre, le dessus de viole eût les préférences des délicats (trente ans après la Pastorale de La Guerre les dessus, dans les œuvres écrites par Charpentier pour la musique de Mlle de Guise le sont encore pour des violes et non des violons), il semble que l'usage de cet instrument fut assez peu répandu. Il paraît réservé aux solistes.

Les violons, au contraire, qui s'emploient tous les jours dans les bals et les ballets, sont joués par de nombreux musiciens plus ou moins habiles.

(2) *Vingt Suites d'Orchestre du* XVII[e] *siècle français* (1640-1670).

Comme le fait observer M. Ecorcheville, l'Allemande, vers ce temps-là, et de longtemps, n'est plus une danse que de nom. Sa place est au début des *Suites*, en fonction d'introduction ou de prélude. Dans les ballets où elle figure encore, elle accompagne les entrées comme le ferait une marche symphonique.

quoi les instruments d'accompagnement échafauderont une suite régulière d'harmonies pour préparer l'entrée de la voix. Ou bien l'exposition préalable par la symphonie d'une période caractéristique de la mélodie que le chanteur va dire, ou bien d'un thème qui lui soit apparenté.

Ceci n'a l'air de rien. Toute l'évolution formidable de l'orchestre dramatique moderne était en germe cependant dans l'usage qui va devenir régulier, de ces modestes préludes. Car une telle conception suppose l'acquiescement implicite à la puissance expressive de la musique pure. Les instruments sont donc plus et mieux que les matériaux inertes de l'architecture sonore des accords, puisque la voix sans paroles d'un violon est désormais jugée capable d'incliner l'auditeur à l'émotion dont l'air ne fera que donner, plus fidèle, la traduction complète.

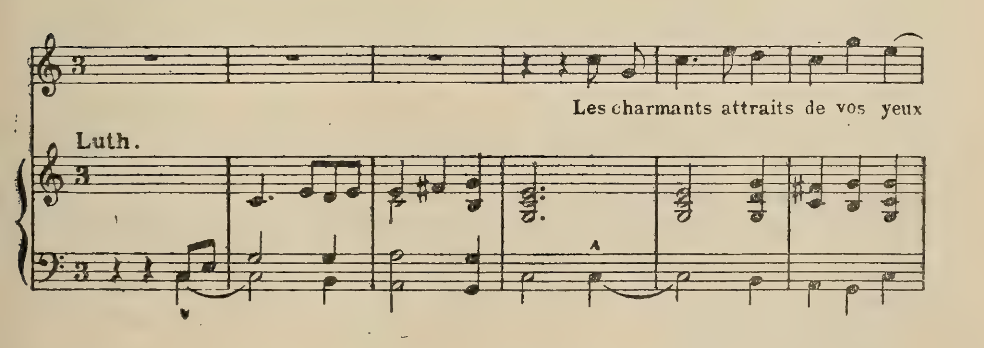
En fait, l'introduction des ritournelles instrumentales paraît bien l'innovation la plus remarquable de ces premières années du XVIIe siècle. Que l'on en soit redevable en grande partie aux premiers essais réguliers de musique dramatique, il est assez légitime de le croire. Car autant, auparavant, il est malaisé d'en discerner la trace, autant, aussitôt après, va s'en généraliser l'usage. Au point qu'elles redeviendront presque indispensables à toutes les mélodies chantées, dès qu'elles affichent des prétentions expressives.

En général aucune espèce de ritournelle ne précède, en quelque recueil que ce soit, les airs de cours du début du siècle même les plus développés et les plus pathétiques. Est-ce à dire que le chanteur commençât toujours *ex abrupto ?* Je ne le pense pas. Je suis même persuadé qu'un prélude, plus ou moins doctement improvisé, restait toujours de rigueur. Mais ce n'était rien de plus qu'un moyen de déguiser en quelque sorte la nécessité de s'assurer de la justesse des cordes de son luth, de faciliter, par l'affirmation de la tonalité, l'attaque de la voix et, par quelques traits d'assouplissement préalable, l'agilité précise des doigts de l'accompagnateur. L'importance artistique de tels préambules demeure donc négligeable, puisque le compositeur n'a pas pris la peine de les écrire, s'en remettant là-dessus aux hasards de la capacité des virtuoses.

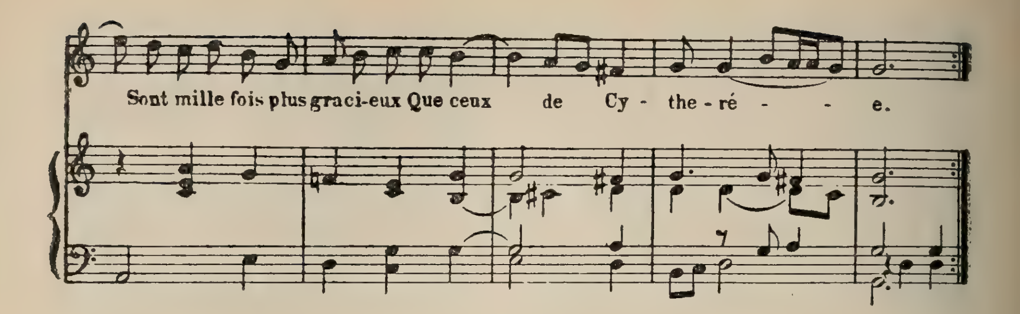
La musique vocale, de ce temps-là, n'a rien connu de semblable à ces grands préludes qui précèdent les suites des luthistes compositeurs. A vrai dire, ceux de ces préludes qui

nous sont bien connus ne remontent guère plus haut que 1650 ou environ. Nous savons pourtant que la génération précédente avait déjà pratiqué, avec des proportions moins vastes, ces imitations stylisées des improvisations préparatoires à l'exécution des pièces régulières.

Mais si l'on n'en rencontre pas l'équivalent dans les cahiers où furent assemblés les airs de cour et de ballet des musiciens de Henri IV et de Louis XIII, il ne s'en suit pas que quelquefois — fort rarement, disons-le — ces airs ne se précèdent pas d'une petite introduction notée. Il en est quelques-uns où quelques mesures de danse lente, sarabande ou passacaille, préparent le chant ou lui servent de conclusion (1). Ce sont presque toujours des airs extraits d'un ballet, c'est-à-dire des morceaux exécutés sur le théâtre. Et peut-être les exigences de la mise en scène et de la pantomime rendaient-elles nécessaire que les *temps* à prendre entre chaque répétition de la mélodie fussent musicalement remplis et exactement mesurés. Mais voici un air ordinaire de P. Auger (*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par eux-mesmes. Huictiesme livre*... 1618, f° 53) où paraît cependant une véritable petite ritournelle : quatre mesures qui semblent bien apparentées au début de la phrase vocale :



(1) Par exemple *Le Premier air de la Folie*, de Bailly, lequel précède ceux qui sont ici reproduits à l'Appendice ; l'air connu de Guesdron : *Aux plaisirs, aux délices, bergeres*, tirés l'un et l'autre du 5e livre d'*Airs de différents autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (1614). Dans les *Airs de Cour* de François Richard, voyez aussi les deux airs : *Ah ! que de vos conseils* et *Je suis l'effroy des puissants Roys.*

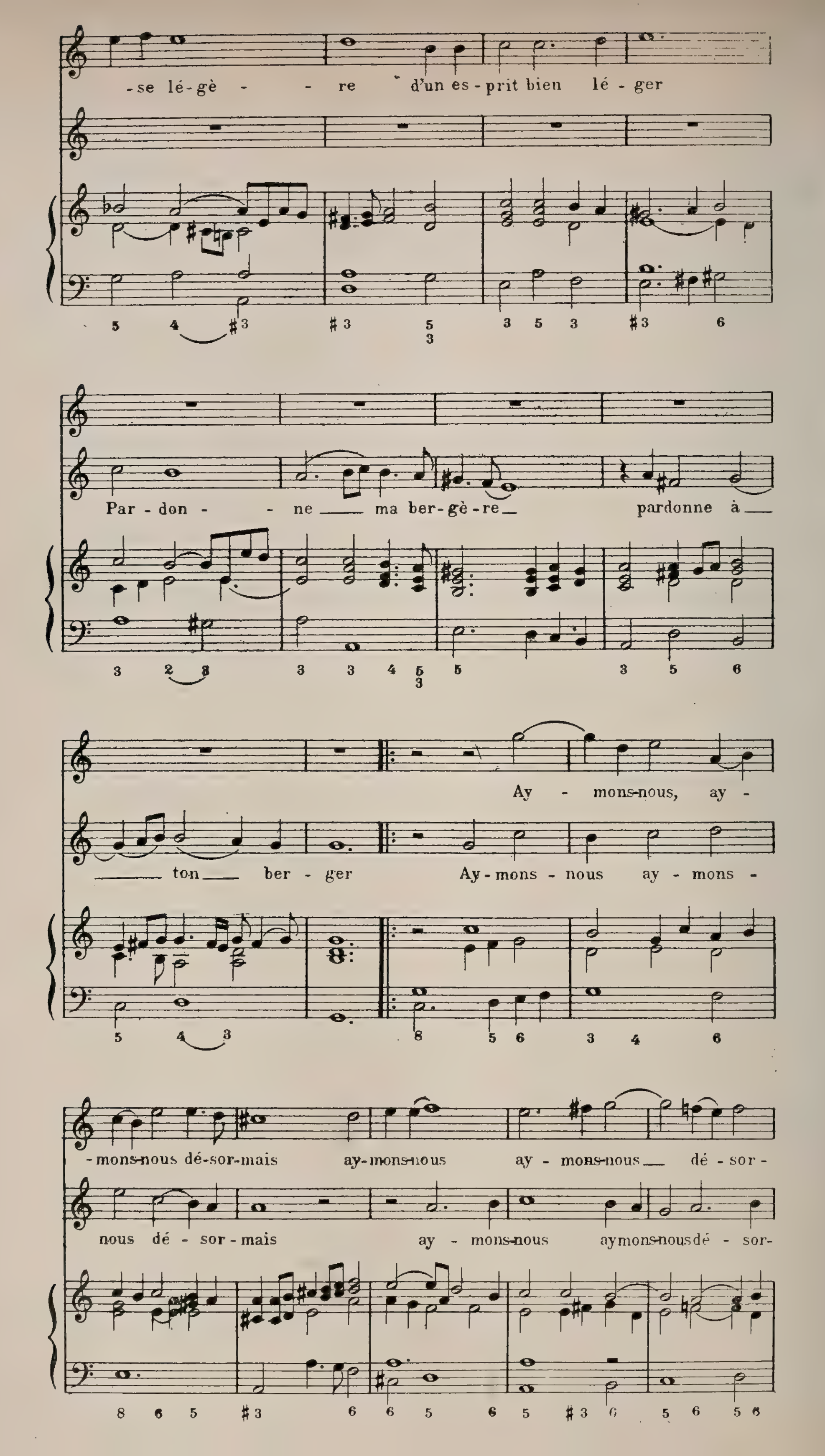


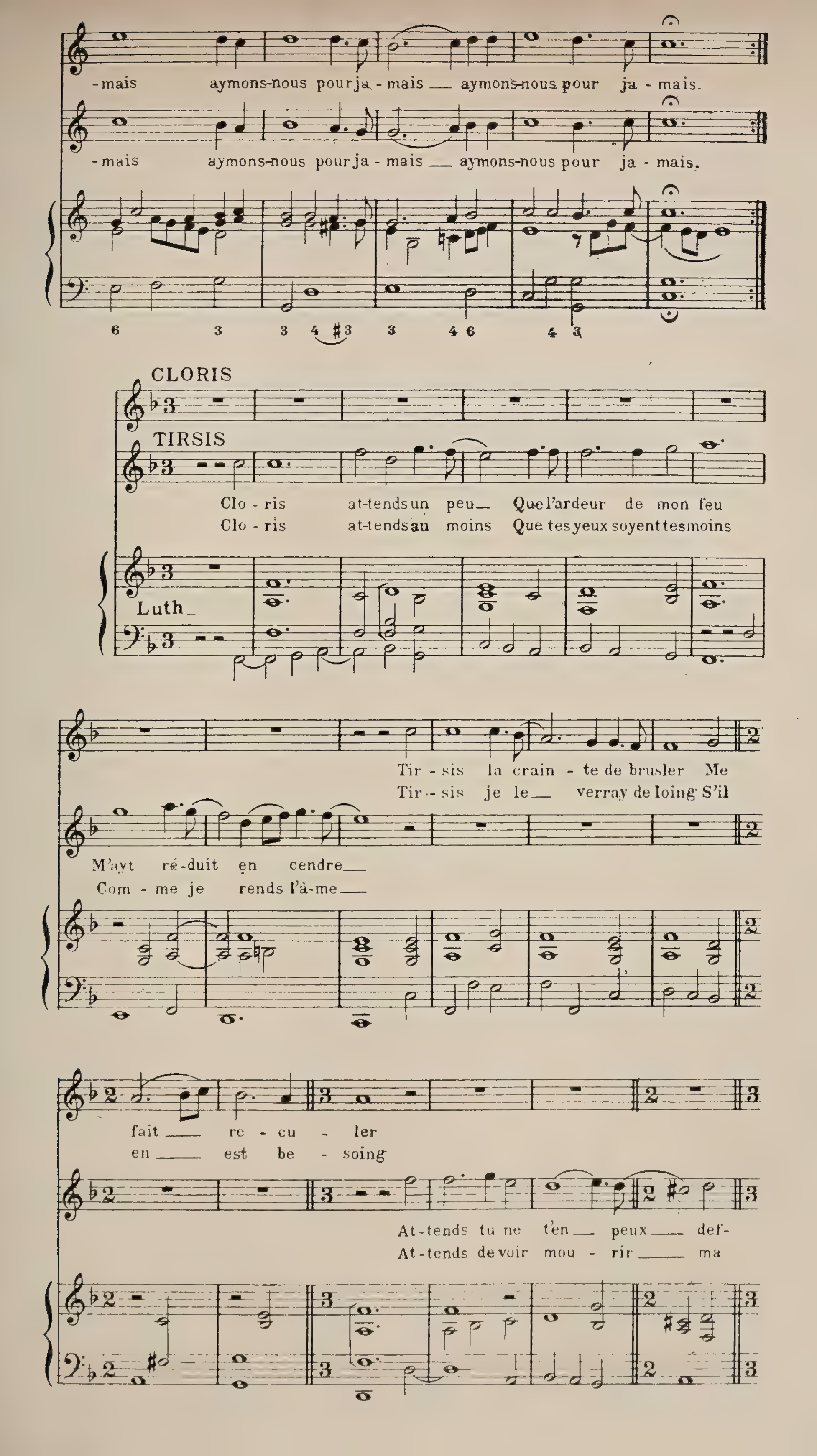
Si exceptionnel que puisse être ce cas, il suffit à attester que les ritournelles, au mcins sous cette forme à peine esquissée, s'étaient introduites déjà dans la pratique. Il est permis de supposer que l'effort des musiciens, comme La Guerre, qui ont voulu mettre pour la première fois la musique à la scène, a contribué à généraliser et à étendre ce procédé, puisque dès le premières années de la seconde moitié du siècle, l'usage en est universel.

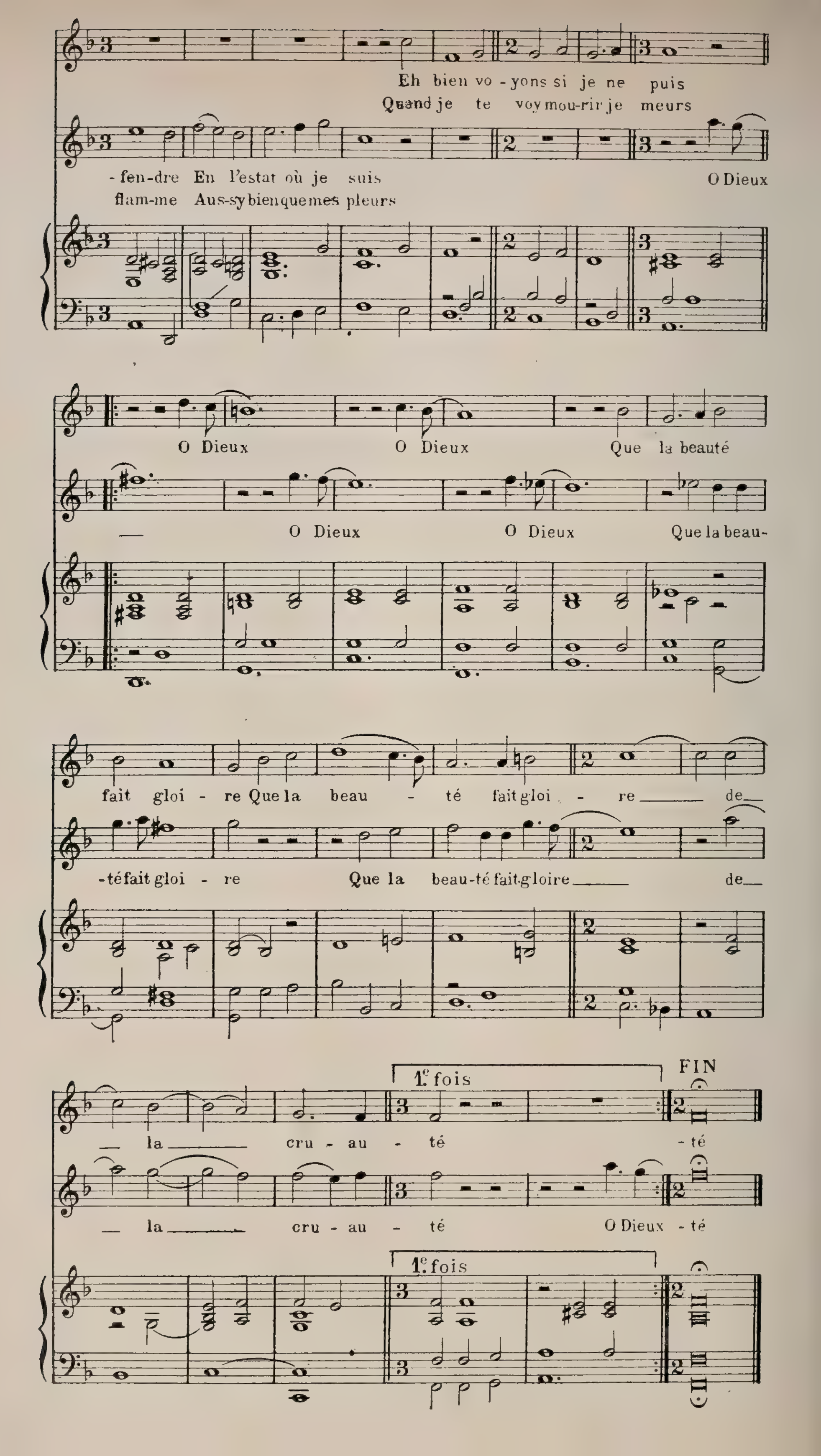
Le recueil le plus connu de Lambert, le seul connu pour mieux dire, les *Airs à une, deux, trois et quatre parties avec la Basse continue*, présente au début de chaque air, des ritournelles à deux violons très curieusement élaborées. Un violon expose le thème de la mélodie (les deux reprises ordinairement) : l'autre établit au-dessus (plus rarement au-dessous) un contrepoint peu figuré mais toujours très mélodique, au point qu'il semble la mélodie véritable.

A la vérité, ce livre de Lambert est d'une date sensiblement postérieure : 1689. Mais les morceaux qu'il renferme étaient certainement beaucoup plus anciens. D'ailleurs, l'usage des ritournelles, telles que celles-ci ou différentes, il n'importe, s'établit par d'autres témoignages. Tout le monde connaît le passage du *Bourgeois Gentilhomme* où le maître de musique insinue à M. Jourdain qu'il se doit d'avoir chez lui un « concert de musique », ainsi que les gens de qualité : « Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles ». C'est exactement le matériel sonore et les dispositions ordinaires de l'orchestre des premières comédies en musique, que l'opéra de Lully ne fera que développer assez peu.


PHILIS
TIRSIS
Phi - lis, j'ar-reste en - fin mon hu - meur va - -ga-bon - de
Trop vo - la - ge Tir - sis pour-quoy me fuy - ois tu?
C'estoit pour dire à tout le mon - de que rien n'es-ga - le ta ver - tu
O l'ex-cu -


-se lé-gè - - re d'un es-prit bien lé-ger
Par-don - - ne ma ber-gè-re pardonne à
ton ber-ger
Ay - mons-nous, ay -
Ay-mons - nous ay - mons -
-mons-nous dé-sor-mais ay-mons-nous ay - mons-nous dé - sor -
nous dé - sor - mais ay - mons-nous aymons-nous dé - sor-

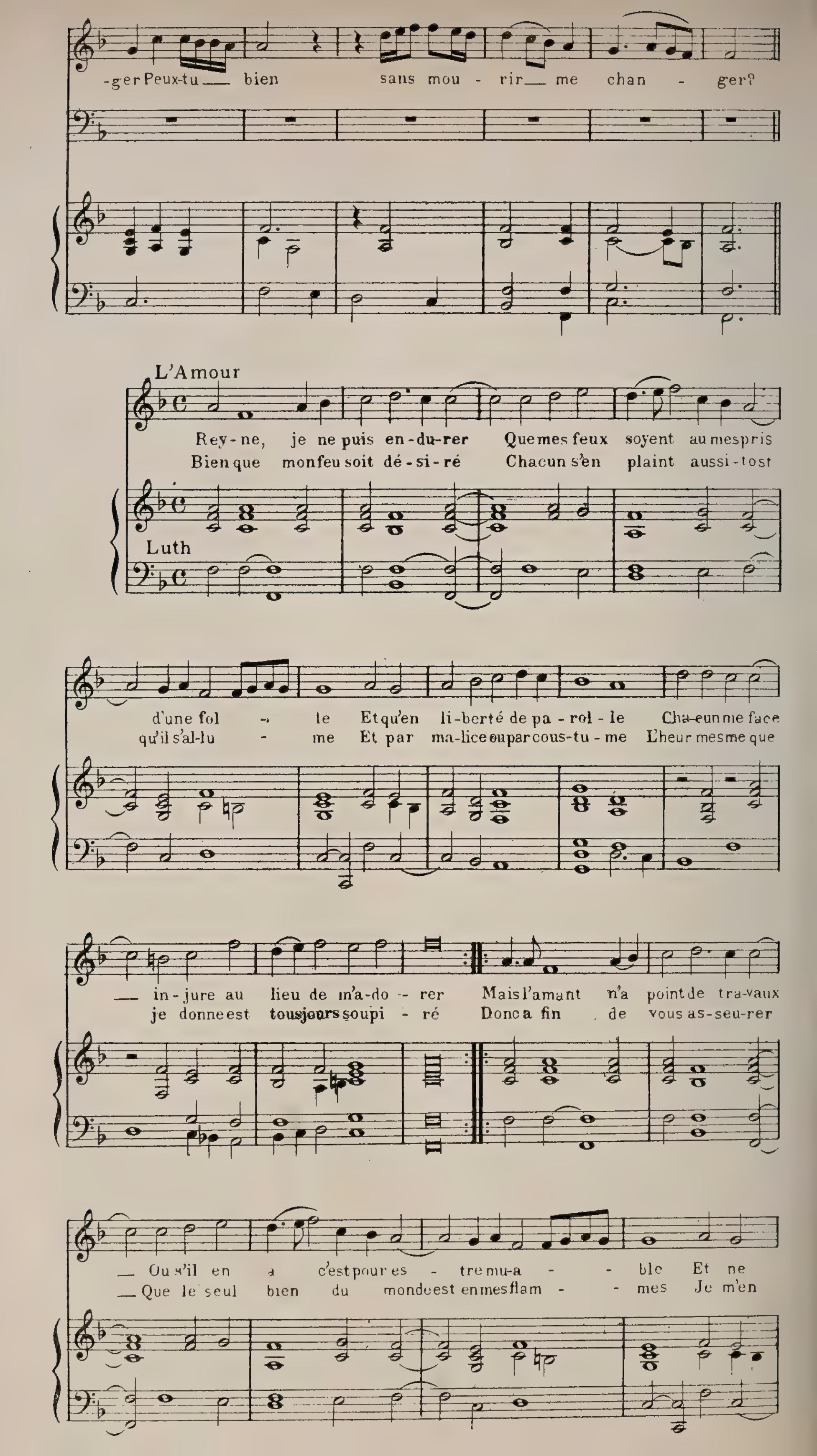

-mais aymons-nous pour ja - mais aymons-nous pour ja - mais.
-mais aymons-nous pour ja - mais aymons-nous pour ja - mais.
6 3 3 4 ♯3 3 4 6 4 3
CLORIS
TIRSIS
Clo - ris at-tends un peu Que l'ardeur de mon feu
Clo - ris at-tends au moins Que tes yeux soyent tes moins
Luth
Tir - sis la crain - te de brusler Me
Tir - sis je le verray de loing S'il
M'ayt ré-duit en cendre
Com - me je rends l'â-me
fait re - cu - ler
en est be - soing
At-tends tu ne t'en peux def-
At-tends de voir mou - rir ma



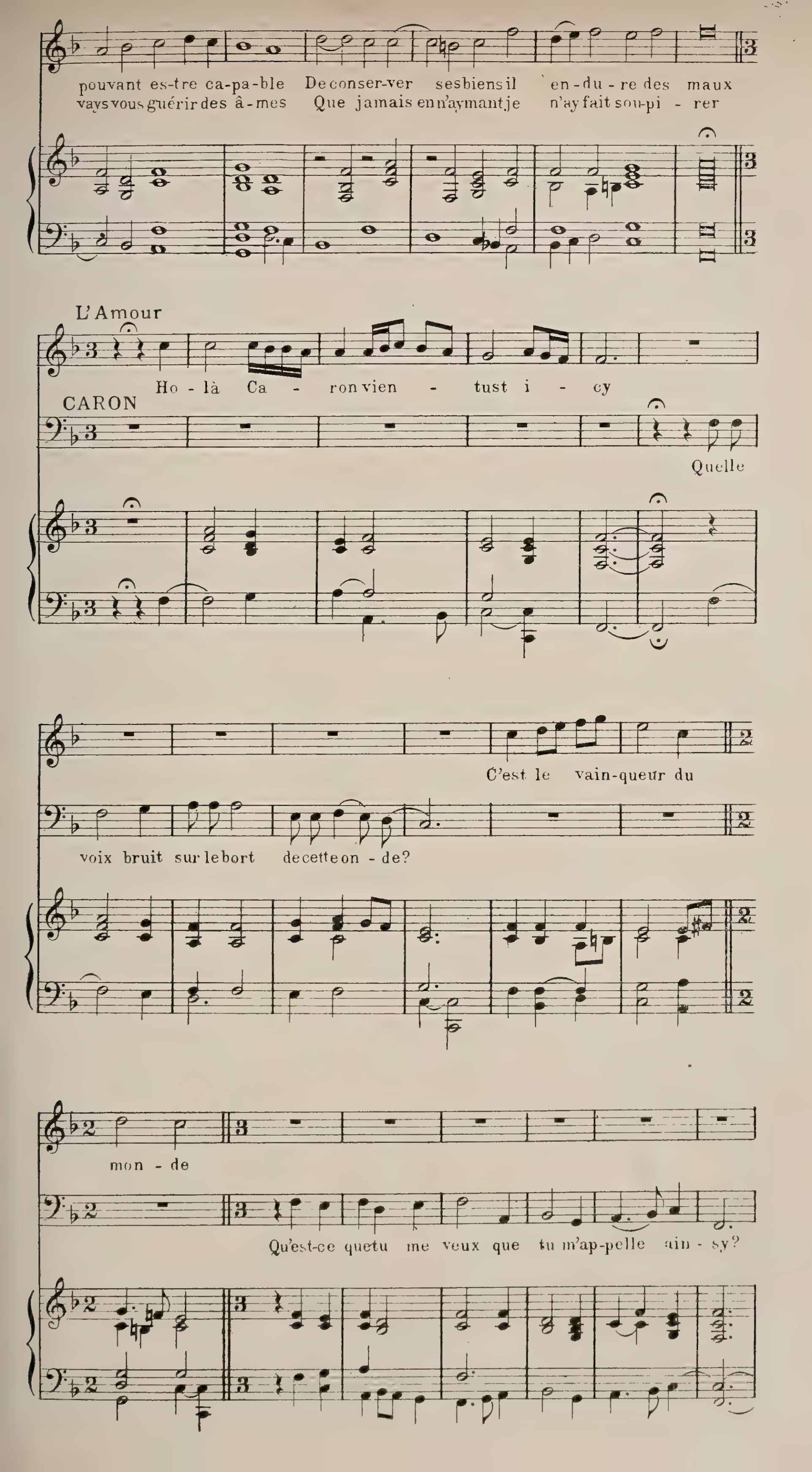
Eh bien vo - yons si je ne puis
Quand je te voy mou-rir je meurs
- fen-dre En l'estat où je suis
flam-me Aus-sy bien que mes pleurs
O Dieux
O Dieux O Dieux Que la beauté
O Dieux O Dieux Que la beau-
fait gloi - re Que la beau - té fait gloi - re de
- té fait gloi - re Que la beau-té fait gloire de
la cru - au - té - té
la cru - au - té O Dieux - té
1e fois
FIN

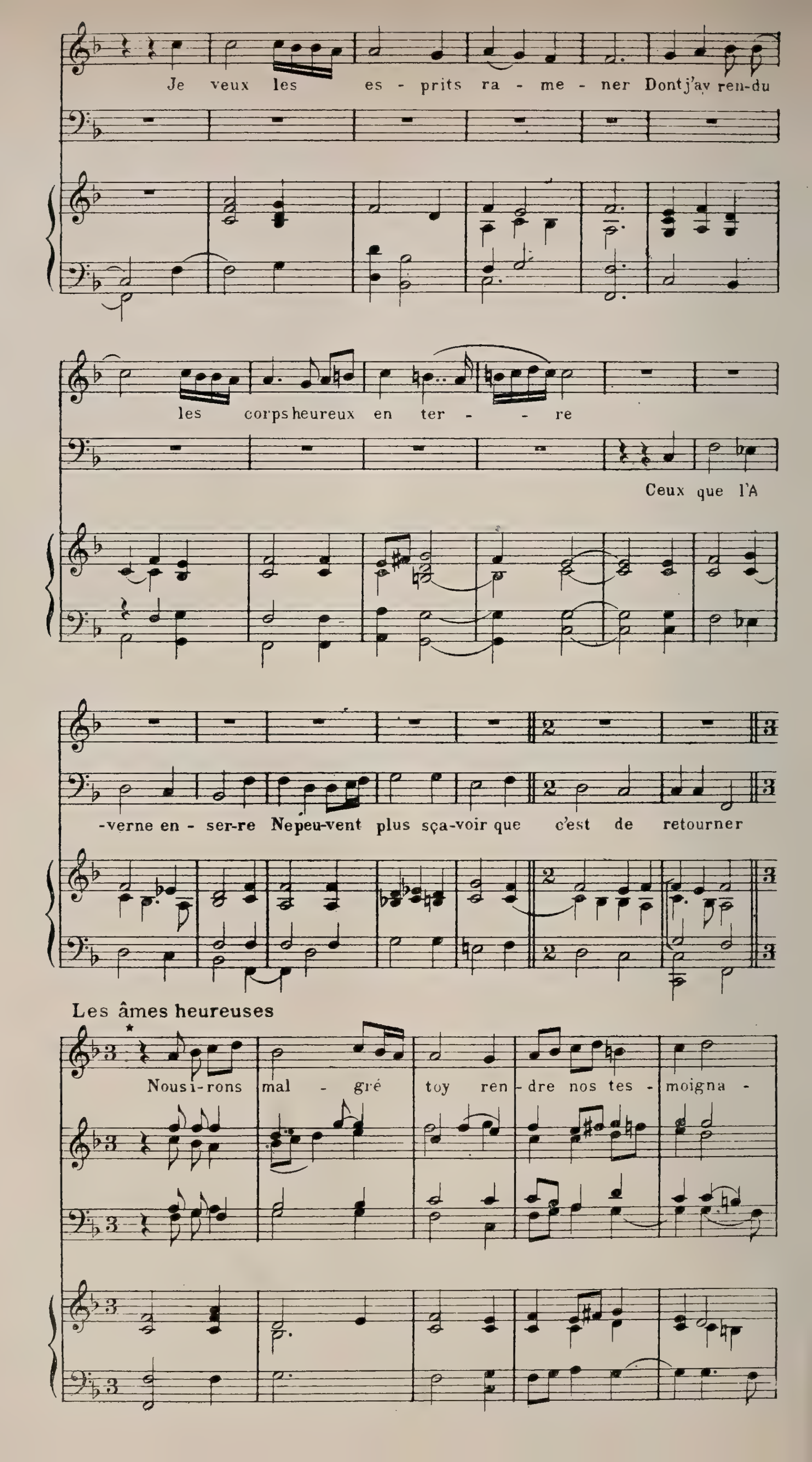


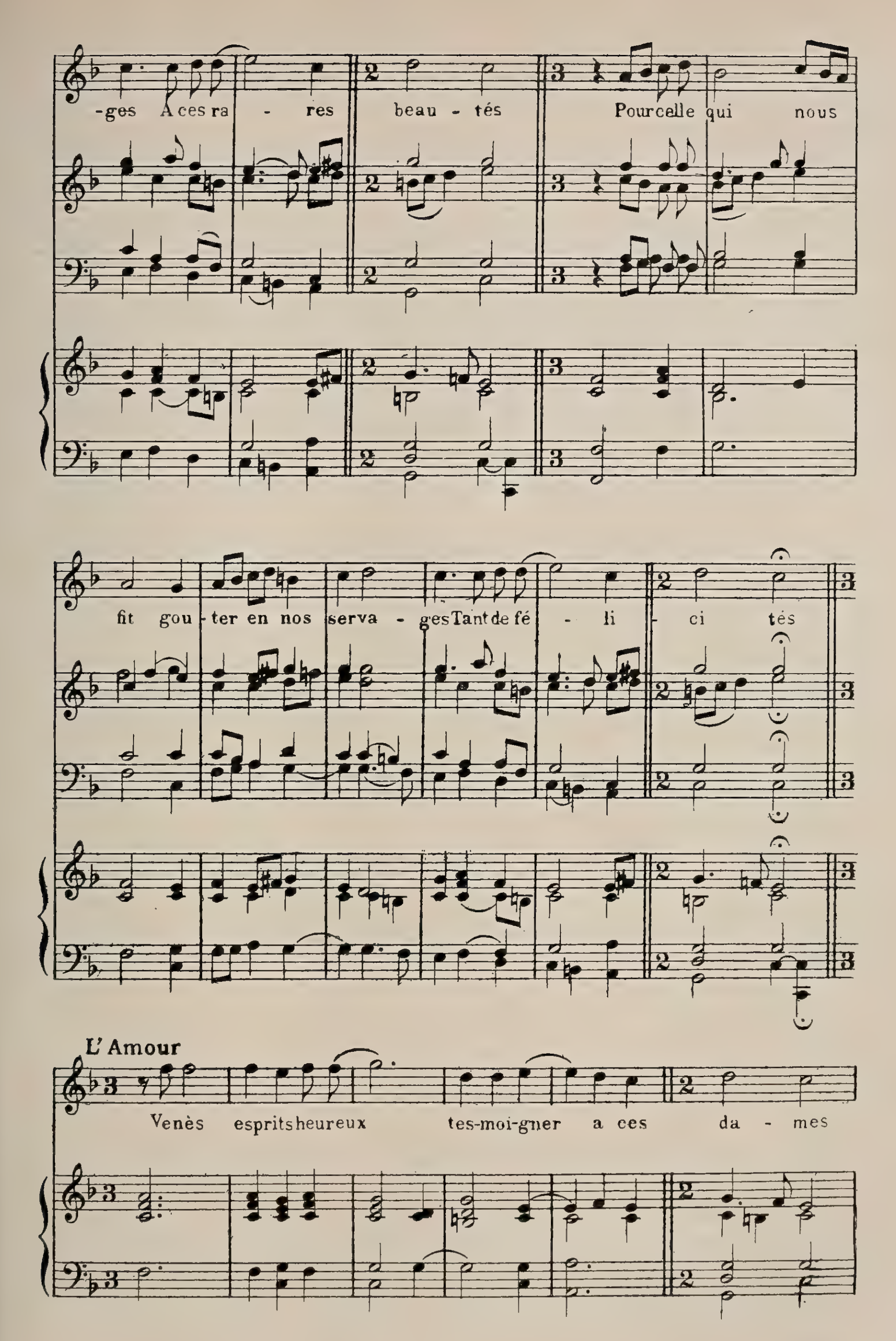
Il est donc vray, vo - la - ge Que tu nas
Luth
point de foy?
Bergè - re, tu m'ou-trages Au moins dis -
Je t'ou - trage en dis - cours, tu m'offense en ob -
moy pour-quoy
-jet O misé - ra - ble ber -
Dy-moy donc qu'ay-je faict?



-ger Peux-tu bien sans mou - rir me chan - ger?
L'Amour
Rey-ne, je ne puis en-du-rer Que mes feux soyent au mespris
Bien que mon feu soit dé-si-ré Chacun s'en plaint aussi-tost
Luth
d'une fol - le Et qu'en li-berté de pa-rol-le Cha-cun me face
qu'il s'al-lu - me Et par ma-lice ou par cous-tu-me L'heur mesme que
in-jure au lieu de m'a-do - rer Mais l'amant n'a point de tra-vaux
je donne est tousjours soupi - ré Donc a fin de vous as-seu-rer
Ou s'il en a c'est pour es - tre mu-a - ble Et ne
Que le seul bien du monde est en mes flam - mes Je m'en


pouvant es-tre ca-pa-ble De conser-ver ses biens il en-du-re des maux
vays vous guérir des â-mes Que jamais en n'aymant je n'ay fait sou-pi - rer
L'Amour
Ho - là Ca - ron vien - tust i - cy
CARON
Quelle
C'est le vain-queur du
voix bruit sur le bort de cette on - de?
mon - de
Qu'est-ce que tu me veux que tu m'ap-pelle ain - sy?


Je veux les es - prits ra - me - ner Dont j'ay ren-du
les corps heureux en ter - - re
Ceux que l'A
-verne en - ser-re Ne peu-vent plus sça-voir que c'est de retourner
Les âmes heureuses
Nous i-rons mal - gré toy ren - dre nos tes - moigna -


-ges A ces ra - res beau - tés Pour celle qui nous
fit gou - ter en nos serva - ges Tant de fé - li - ci tés
L'Amour
Venès esprits heureux tes-moi-gner a ces da - mes


Les âmes heureuses .
ce que j'ay fait pour vous
Grand a - mour Nous ju - rons que sans
l'heur de tes flam - mes Rien ne peut es - - - tre doux

Le *Bourgeois gentilhomme* date de 1670. Les usages musicaux qu'ils signalent remontaient évidemment à quelques années. Rappelons d'ailleurs que la musique religieuse du même temps n'ignorait pas non plus ce procédé d'accompagnement symphonique. Loret fait maintes allusions à de semblables combinaisons de voix avec les violes, les théorbes et les violons. Un des motets des *Cantica Sacra* de Du Mont (1652) présente déjà des ritournelles caractéristiques pour un dessus et une basse de viole, ritournelles séparant les trois reprises du morceau (c'est le 26e du recueil : *O gloriosa Domina*) (1).

Il est parfaitement licite de supposer que, dans la Pastorale de La Guerre, les violons, dans les ritournelles, ont pu être suppléés parfois par des flûtes. Il y en avait dans celle de Cambert si l'on en croit Saint-Evremond, lequel tient à grand mérite au musicien d'avoir fait entendre sur le théâtre, pour la première fois depuis les Grecs et les Romains, des « concerts de flûtes » (2). Au surplus, les flûtes figuraient depuis longtemps au nombre des instruments des concerts intimes : La musique de la Chambre du roi a compté au moins un « joueur de flutte », jusqu'en 1655, où le titulaire, Mathias Lallemant, est remplacé par un théorbiste.

Puisque aussi bien les poètes s'accordaient depuis la Renaissance à mettre la flûte aux mains des bergers, les ballets de cour en utilisèrent assez souvent le timbre mélodieux pour des entrées de caractère champêtre. Dans le Ballet du Roy de 1619, particulièrement riche en recherches imitatives ou symboliques de cette sorte, on voit figurer « six satyres sonnans des fleutes sous lesquels quatre Dryades firent leur entrée » (3).

A moins qu'un hasard, bien improbable, fasse découvrir un jour quelque copie du *Triomphe de l'Amour* ou de la *Pas-*

(1) Je ne cite pas les préludes des *Meslanges* (1657) du même Dumont lesquels, bien qu'établis assez souvent sur le thème de la chanson, forment néanmoins des morceaux nettement séparés. Ni pour la même raison, les préludes des deux motets, avec violons, de Veillot qui se trouvent au Conservatoire.

Ce ne sont pas là de véritables ritournelles.

(2) *Les Opéra, Comédie*... Cependant dans la préface de la *Pastorale*, Perrin ne fait aucune mention de ces instruments.

Si l'on admet que La Guerre s'en soit servi, on aura ainsi complété la restitution très vraisemblable de son petit orchestre de onze instruments : deux théorbes, un clavecin, deux basses de viole, quatre dessus de violon, deux flûtes.

(3) *Relation du Grand Ballet du Roy, dansé en la Salle du Louvre le 12 février 1619, sur l'Adventure de Tancrède en la forest enchantée* (1619).

torale de Cambert, nous ne saurons jamais par le détail de quelle façon l'un et l'autre avaient entendu l'économie de leurs compositions. Se former de leur œuvre une idée d'ensemble qui doit être, en ses grandes lignes, exacte, voilà ce qui se peut faire sans trop de mal. Mais il serait hasardeux d'essayer d'aller plus loin.

Donc, ne nous y risquons pas plus longtemps. C'est assez d'avoir rappelé les textes qui tranchent la question de priorité au profit de l'organiste oublié de la Sainte-Chapelle du Palais, jusqu'au jour où cet honneur lui sera enlevé par quelque autre méconnu. A cette exacte distribution des mérites de chacun, la justice est intéressée d'ailleurs beaucoup plus que l'histoire musicale. Car si les conclusions de cette étude ne sont pas inexactes, l'établissement de la comédie en musique en France résulte moins de l'effort d'un seul que de l'évolution toute naturelle des formes spécifiquement musicales du ballet. Et s'il y eut vraiment quelque chose de nouveau dans le labeur des auteurs à qui le drame lyrique doit en somme d'exister, c'est plutôt le poète que le musicien qui eut, à ce propos, à trouver en soi le modèle de ce qu'il entendait réaliser.

Nous l'avons vu : l'air de cour ou le ballet offraient déjà au musicien les éléments dont il s'allait servir. Le poète au contraire, tout en se limitant au seul domaine que la musique entendait alors parcourir, avait à créer quelque chose qui donnât l'illusion d'être un drame. En un temps où le drame, tragédie ou comédie, est conçu comme œuvre surtout oratoire, où l'on recherche l'intérêt dans la complexité de l'intrigue et la multiplication des péripéties (nous sommes loin, en 1654, de la tragédie psychologique de Racine), la tâche, certes, n'apparaissait point aisée. Je ne dis pas, au reste, que les premières solutions du problème fussent définitives, ni qu'elles témoignent d'une ingéniosité très remarquable. Telles qu'elles sont néanmoins, on comprend assez qu'un homme aussi infatué de son mérite que l'était par exemple Perrin, s'en soit autorisé pour chanter ses louanges avec assez d'impudeur. Et s'il n'était l'effronté plagiaire qu'il paraît bien être, on inclinerait à lui pardonner volontiers une vanité qui se justifierait un peu.

Charles de Beys estima-t-il à si haut prix l'effort médiocre de son génie ? En tout cas, il n'en a rien fait savoir. Et il faut reconnaître que ni lui, ni Michel de La Guerre, malgré ses réclamations un peu tardives, ne semblent avoir eu bien

clairement conscience de la route qu'ils ouvraient à leurs imitateurs.

Car, si humbles et si modestes que fussent ses débuts, le drame musical se développera rapidement. Après le *Triomphe de l'Amour*, c'est la *Pastorale* de 1659 où déjà Perrin agrandit assez sensiblement les proportions, complique le dialogue, accroît le nombre des nuances de sentiment qu'il donne à traduire à la musique. Ses comédies suivantes, *Ariane* et *Pomone*, ne marquent qu'un progrès presque insensible. Mais l'élan est donné. Le second librettiste de Cambert, Gilbert, l'auteur des *Peines et des plaisirs de l'Amour*, a déjà bien dépassé celui qu'il remplace.

Sa Pastorale (l'œuvre conserve ce titre modeste) (1) est déjà un drame. Je concède que le poète n'y ait abordé que bien timidement l'action dramatique. Mais assez cependant pour obliger la musique à quelques recherches nouvelles, visibles même en ce premier acte qui subsiste seul et où ne figurent point les scènes les plus pathétiques.

Dans cet intervalle de dix années, séparant la Pastorale des lettres patentes de 1669 qui vont permettre la représentation publique des deux opéras de Cambert, si la comédie en musique paraît en quelque sorte s'être éclipsée soudain, ce n'est qu'une illusion dont il ne faut pas être dupe. Faute de privilège pour lui permettre de s'offrir au public en un théâtre à elle, la musique envahit plus que jamais le ballet où figurent désormais des scènes et des dialogues assez développés pour n'être déplacés

(1) Il semble que l'on ne saurait alors faire parler en musique que des bergers. L'opéra, lui-même, alors qu'il sera devenu presque exclusivement mythologique, conservera beaucoup de ce goût pastoral qui nous importune aujourd'hui.

Le maître à danser du *Bourgeois gentilhomme* explique à sa manière qui doit être la bonne, les causes de cette prédilection.

« MONSIEUR JOURDAIN.

« Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout.

« LE MAITRE A DANSER.

« Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que pour « la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté « aux bergers ; et il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des bour« geois chantent leurs passions. »

Ce sont, en somme, plus prosaïquement exprimés, les sentiments qui ont amené Wagner à conclure à la nécessité, pour le drame lyrique, des personnages et des sujets légendaires, hors de toute localisation historique et qui nous rendent encore si difficile la transposition, sur une scène musicale, de sujets empruntés à la vie contemporaine.

en aucun opéra. Elle s'introduit dans la comédie de Molière, du jour où le poète est appelé régulièrement à contribuer aux divertissements de la cour. Les intermèdes du *Mariage forcé* (1664, de la *Princesse d'Elide* (1664), la *Pastorale comique* dans le *Ballet des Muses* (1666), les divertissements de *M. de Pourceaugnac* (1669) ou des *Amants magnifiques* (1670), *Psyché* (1671) où Quinault fait ses débuts de poète d'opéra suffirent assurément a entretenir dans le public et chez les musiciens le goût d'un genre de spectacle que personne ne jugeait plus impossible.

Si Molière s'est assez intéressé à la musique pour lui ouvrir largement l'accès de son théâtre, il entendait quant à soi, après Saint-Evremond, qu'elle se contînt dans un rôle accessoire qui ne la pouvait plus satisfaire. Indirectement, son théâtre témoigne assez quelle place était désormais la sienne sous sa nouvelle forme. Quand le dialogue vient préparer l'exécution d'un intermède musical, ce n'est pas toujours, en effet, un artifice de convention. Et si tel ou tel de ceux-ci qui sont de véritables compositions indépendantes occupent ici leur place, c'est parce qu'en réalité ils occupaient la même dans la vie de tous les jours. Que d'assez nombreuses pastorales en musique, telles que celles que nous connaissons, aient été représentées — ou chantées au moins — à la ville, cela ne fait pas de doute. J'imagine qu'il ne fut point de musicien de quelque réputation qui, entre 1655 et 1670, n'ait tenté, à l'instar du maître de musique de M. Jourdain, « quelque petit essai des diverses passions que peut exprimer la musique »; Et ces galants divertissements ont maintes fois figuré dans les fêtes que s'offre la brillante société du temps. La comédie n'a fait que reproduire un trait des mœurs contemporaines (1).

Mais rien n'a subsisté de tout cela. C'est assez compréhensible, puisque de telles compositions ne furent jamais imprimées et n'eussent risqué de l'être que du jour où elles auraient eu un

(1) Le divertissement du *Bourgeois gentilhomme*, dialogue à trois personnages, mais fort développé, n'est qu'une galanterie préparée en l'honneur de la belle marquise Dorimène. C'est pour une sérénade que, dans le *Sicilien*, Hali amène des musiciens : «... Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer... ». Pour le troisième intermède des *Amants magnifiques* le théâtre est une forêt où la princesse est invitée à pénétrer «... Pour la divertir, on lui joue une petite comédie en musique... ». En réalité, cette comédie en musique où figurent huit personnages chantants et dix-huit danseurs, serait plus importante que ne l'est la Pastorale de Cambert.

théâtre et des représentations régulières. Leur caractère d'à-propos les rendaient particulièrement périssables. Et les pièces même jouées chez le roi, ballets, divertissements ou comédies musicales n'avaient guère plus de chance de connaître une meilleure fortune. Le fâcheux destin du *Triomphe de l'Amour* de Michel de la Guerre en est la preuve.

C'est donc assez d'en avoir pu constater l'existence et que des témoignages accessoires qu'on souhaiterait plus précis permettent d'affirmer que l'exemple donné par les deux auteurs n'a pas été perdu. Charles de Beys et Michel de la Guerre furent bien des précurseurs. La tradition qu'ils inaugurent s'est maintenue sans interruption jusqu'au jour où l'établissement de l'Académie royale de musique lui vient apporter la consécration définitive. L'Opéra triomphant avait déjà oublié jusqu'au nom de ces deux ouvriers de la première heure. L'histoire de la musique a le devoir de s'en souvenir et d'excuser l'humilité de leur tentative en faveur de l'avenir magnifique qu'elle laissait pressentir.

HENRI QUITTARD.





Le " Temps Fort " dans le Rythme (1)

LA Rythmique des Grecs paraît être, dans ses éléments, moins riche que la nôtre : un petit nombre de groupes rythmiques simples, toujours les mêmes, ne comportant que des variantes peu nombreuses, constituent le répertoire de ses durées ; et il semblerait qu'on en eût vite épuisé les formules. Mais l'usage que les anciens ont fait de ces éléments, réglé par une conception féconde de l'organisme rythmique, sans cesse renouvelé par une évolution de cette « matière » toute vivante, laisse loin derrière lui la moderne pratique des mesures.

Le Rythme, dans l'art antique, est un principe actif, essentiel, prépondérant. Il est le « mâle », disaient les Grecs. Et cela signifie sans doute que la construction, ou tout au moins la prévision des cadres rythmiques, était la préoccupation première du musicien-poète ; — cadres sans rigidité, merveilleusement aptes à soutenir le fragile et précieux édifice de la monodie modale.

Le Rythme, dans l'art moderne, a moindre dignité. Voyez la place que lui concèdent, le rang que lui assignent les théoriciens pédagogues dans les traités scolaires : à la décom-

(1) Extrait du *Dictionnaire du Conservatoire* en préparation à la librairie Delagrave. Publié avec l'autorisation de M. Lavignac, directeur de l'ouvrage.

position de la mesure, à la distinction inepte des mesures « simples » et des mesures « composées » se réduit à peu près tout l'effort de nos professeurs. Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, tous les poètes compositeurs de l'Hellade, s'ils avaient connu de pareils traités, eussent conçu quelque mépris pour un art aussi enfantin.

Depuis le temps où ces vieux maîtres ont édifié leurs étonnantes architectures lyriques, il y a eu déchéance du Rythme ; nous en sommes revenus à un état de rythme qu'ils avaient singulièrement dépassé : le *temps fort* et la *carrure*.

Par bonheur, les musiciens modernes vont plus loin que les pédagogues fidèles à ces superstitions, et ils sont en train de prendre leur indépendance. Mais s'ils ne croient guère au *temps fort,* leurs constructions rythmiques sont, en regard des œuvres de l'antiquité, presque rudimentaires. La *carrure,* qui subit en ce moment de rudes assauts, mais dont tant d'œuvres, depuis trois siècles, ont accepté le joug, les a réduits à l'indigence. D'autre part, pour que la théorie simpliste du *temps fort* reste en faveur dans l'enseignement professionnel en dépit des incessants démentis que les œuvres lui infligent, il faut que les idées reçues, au sujet du rythme, soient rétrogrades !

La pratique du *temps fort* chargé de signaler à l'oreille par un « accent » le moment initial de chaque compartiment rythmique, de chaque *mesure,* nous reporte aux premiers âges de l'art ou nous confine en un certain genre de rythmes, assez grossiers, pour lesquels cette percussion est à la fois une nécessité et une étiquette. Les rythmes de marche et de course et, avec eux, tous les rythmes de la danse qui ne sont que des pas marchés ou courus plus ou moins transformés, appellent le *temps fort.* Les *embatèria* des Grecs, le *Chant du Départ,* la *Marseillaise,* maint air de ballet moderne rentrent dans ce groupe orchestique, très nombreux, très vivant, où peuvent, à côté des pires banalités, se rencontrer des chefs-d'œuvre. Là, le *temps fort* est le maître absolu et il conserve toute l'efficace que lui avait donnée la primitive rythmique. Celle-ci, régie surtout par les mouvements du corps, imposait à une poésie et à une musique naissantes l'intervention brutale de ses régulières percussions ; car l'homme primitif, — tel encore aujourd'hui le sauvage du Centre Africain ou de la Polynésie, — ne séparait point le chant de la danse ; et, si fruste que fût la pensée des premiers

Poètes-Musiciens-Danseurs, on peut dire que poésie, musique et danse, nées d'un même besoin, ont poussé du même jet. Le Rythme, qui faisait leur union, eut en principe, et dans le principe l'intensité pour facteur. Ses jalons étaient les *temps forts*. Et ils resteront tels dans les genres ci-dessus spécifiés : tant qu'il y aura des soldats à entraîner et des foules à réjouir, les marches, faites de pas rigoureusement isochrones, auront besoin de repères nettement, violemment percutés. Cela est une habitude indépendante du temps et du lieu. Et le tambour a sa beauté.



Il est remarquable que les Grecs aient longtemps conservé intacte la primitive association des trois arts musicaux et que cette trinité n'ait été brisée que très tard. Mais s'ils ont maintenu l'union entre des arts trop souvent séparés aujourd'hui, ils ont donné à chacun d'eux autant de liberté que la vie commune leur permettait d'en prendre. Leur lieu commun, le Rythme, organisateur des durées applicables aux syllabes, aux sons, aux gestes (Poésie, Musique, Danse), répudia de bonne heure les grossiers jalons dont il se contentait dans l'art primitif. Cet art juxtaposait les *durées* avec une précision simpliste, en séries monotones et s'aidait, pour en rendre sensibles la longueur et l'enchaînement, de ces points d'appui, régulièrement espacés, qui sont les *temps forts*. L'art affiné des Grecs substitua peu à peu aux jalons inflexibles des équivalences, des symétries, des à peu près. Il abolit le choc initial de la mesure. De la mesure il fit un organisme très vivant mais d'autant plus libre, et dont l'oreille, à elle seule, ne révélait pas toutes les finesses. Il fallait que l'esprit s'en mêlât.

Exemple. Dans les vers en série de la poésie épique ou dramatique, les compartiments du rythme, les *mesures*, sont régulièrement débordés par les mots ; il n'y a jamais coïncidence entre les unités rythmiques et les unités verbales. Le poète-musicien a édicté un conflit perpétuel entre les unes et les autres, à certaines places du vers, par l'enjambement verbal d'une mesure sur l'autre. L'on comprend aisément que le conflit produit par la *coupe* (ou *césure*) entre l'allure

rythmique et la marche du discours, crée l'anneau qui soude une mesure à l'autre et chasse la monotonie inhérente à des vers sans *coupe*, où le commencement et la fin des mots coïncideraient avec le commencement et la fin des mesures.

Cette préoccupation double : briser le rythme et souder les mesures, apparaît plus nettement encore dans les vers que deux interlocuteurs se partagent. Ainsi, au vers 1.009 de la *Médée* d'Euripide, Médée récite des iambes, et le Pédagogue des trochées, de sorte que le vers enserre dans un même cadre des formes rythmiques contradictoires. On tirerait des Tragiques cinquante exemples pareils. Constante fut en effet la préoccupation des Grecs d'éviter la monotonie : ils répugnent au cloisonnement des rythmes par les mots. Un métricien perspicace, M. Daniel Serruys, a eu l'idée d'appliquer aux vers de Pindare ce principe de l'empiètement qui a pour effet que « les éléments du vers se conditionnent de proche en proche » (1). Les mots débordent sur les mesures, toujours ; non à toutes les mesures, mais à certaines places, qu'il suffit de spécifier. « On nomme *coupe*, dit M. Louis Havet, une séparation de mots non fortuite mise avec intention dans une région déterminée du vers » (2). M. Serruys a découvert ainsi la méthode la plus simple, — et la plus rationnelle, semble-t-il, — qui permette d'entrevoir, dans un grand nombre de cas, la structure organique des Rythmes de Pindare.



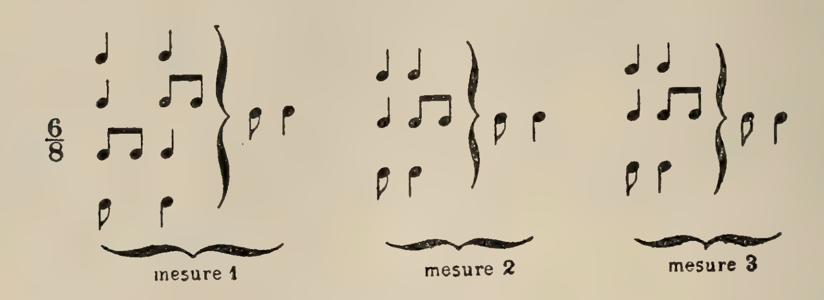
Cette règle de la coupe, par son universalité dans la rythmique grecque, témoigne de l'abolition du *temps fort*. Si les Grecs avaient toujours « marqué » le temps initial de chaque mesure, ils n'eussent pas pris tant de soin à disjoindre opiniâtrement les mots et les rythmes, à fuir le parallélisme entre les uns et les autres. Rythmiciens affinés, ils constituaient les repères rythmiques autrement que par des accents percutés. Examinons l'un des procédés de jalonnement les plus employés.

Le vers iambique trimètre fait de trois mesures 6/8 à

(1) Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Compte rendu du 27 mars 1903.

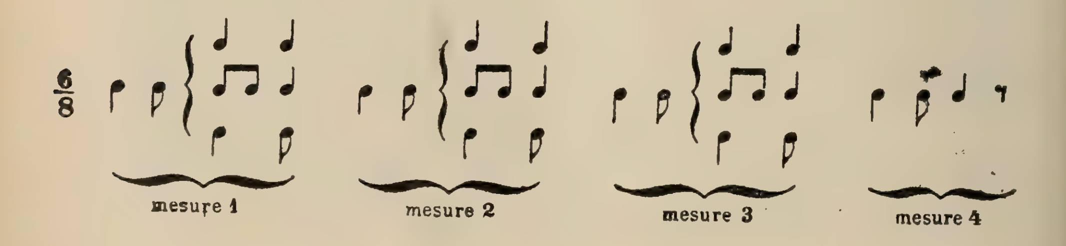
(2) *Métrique grecque et latine*, IIIe édition, § 5.

base d'iambes, admet, *dans la première moitié de chaque mesure*, les substituts de l'iambe indiqués par le schéma :



Ce qui saute aux yeux tout autant qu'aux oreilles, c'est la forme pure conservée à l'iambe dans la seconde moitié de chaque mesure : le véritable facteur de rythme est donc le retour périodique, et ici isochrone de l'iambe. Cette seconde moitié est la partie intense de la mesure, et l'on verra en quoi cette intensité, soutenue pendant les trois dernières croches, diffère du *temps fort* de nos modernes pédagogues. Mais quelle surprise pour nous à qui le Solfège a appris que toute mesure s'ouvre par un choc rythmique, le fameux *temps fort*, de voir les Anciens pratiquer des mesures dont la partie faible est initiale ! C'est, que, en effet, ils s'accommodent aussi bien des mesures battues de *haut en bas* que des mesures battues *de bas en haut*. Et cette liberté leur était donnée parce qu'ils définissaient la mesure tout autrement que nous. Ajoutons qu'ils sentaient les rythmes plus finement que nous.

Si dans la mesure iambique à 6/8 la partie pure, intense, est la seconde moitié, un examen des mesures à 6/8 trochaïques fait voir qu'ici l'intensité est initiale. Prenons en exemple le tétramètre trochaïque, vers fait de 4 mesures à base de trochées :

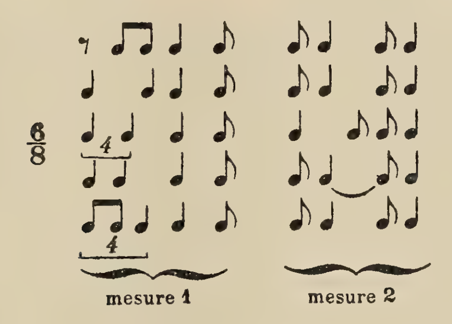


Les substituts autorisés se trouvent ici *dans la seconde moitié de chaque mesure.*

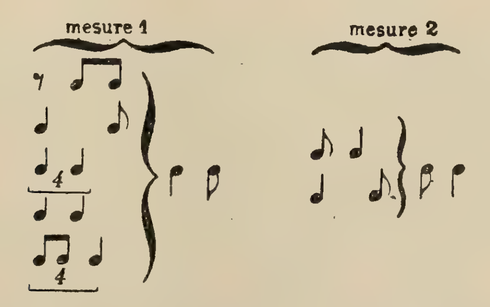
La mesure iambique et la mesure trochaïque diffèrent donc non seulement par l'ordre dans lequel se présentent les durées, mais par le « poids » de leurs groupements. La première est battue de haut en bas ; la seconde de bas en haut. Les mesures iambique et trochaïque sont antagonistes, tout comme le sont l'iambe et le trochée.



Il est facile d'en déduire les schémas simplifiés :



Faisons encore application, à d'autres vers, du jalonnement par les *temps purs* (1), intenses. Soit une série de glyconiens, vers faits de 2 mesures à 6/8 dont nous superposerons les schémas :



schémas qui mettent en évidence la partie faible, variable et la partie intense, pure, de chaque mesure. Seulement on

(1) Les Grecs disaient *pieds.*

constate que l'intensité, dans la première mesure de chaque vers, est dévolue à un groupe rythmique (♪ ♩) (trochée) antagoniste de son pendant dans la seconde mesure, l'iambe.

Donc il se fait, dans les glyconiens, pour la première mesure de ces dimètres, un renversement de la bascule rythmique. C'est l'iambe terminal, en effet, qui marque le rythme prédominant et qui impose son balancement et sa battue *de haut en bas*, à la mesure initiale trochaïque.



Ces exemples suffisent à montrer par quels procédés fort délicats les Grecs fondèrent leurs mesures. Tandis que nous avons ramené les nôtres, — si l'on en croit les solfèges, — au cloisonnement primitif, marqué par une percussion pour chaque compartiment, les Grecs ont libéré leurs *mètres*, autant qu'ils l'ont pu, aussi souvent qu'il fut possible, de cette contrainte. Ils n'ont gardé *le temps fort* que dans l'orchestique spéciale où il s'impose, où il est à la fois un moyen et un élément de caractère. Partout ailleurs ils lui ont substitué une manière autre, et moins brutale, de repérer les rythmes : par la *forme pure* ils mettent en vedette à certaines places, le rythme dominant ; par les variantes ils « annoncent » la partie intense qui suit. Ils ont d'autres moyens : la *coupe* des mots, par exemple.

Pour entrer dans leurs vues il faudrait une bonne fois se débarrasser de certaines superstitions, très encombrantes : le *temps fort* et la *carrure*. Elles sont liées l'une à l'autre. Il y a des raisons orchestiques — elles seront dites plus loin — pour que les percussions isochrones engendrent des périodes rythmiques, où le nombre 4 est facteur essentiel. Du moment qu'on frappe le temps initial de chaque mesure on aboutit instinctivement, universellement, à des périodes musicales *carrées*.

Malgré les ravages que la *carrure* a exercés dans l'art, il est constant que les grands maîtres, depuis le XVI[e] siècle, s'ils l'ont souvent subie, du moins ont regimbé contre les *temps forts* qui la jalonnent. Cherchez des *temps forts* équidistants dans certaines fugues de J.-S. Bach, dans les derniers quatuors

de Beethoven, dans les œuvres de Wagner à partir de *Tristan :* vous n'en trouverez pas plus que dans Josquin, Lassus ou Palestrina.

En ce qui concerne les ouvrages du XVIe siècle, de déplorables habitudes vocales peuvent seules expliquer certains « accents » rythmiques placés à tort et à travers par les éditeurs modernes ou d'ignorants chefs de chœur, en tête des mesures. Et il convient, lorsqu'il s'agit de cet art de la Renaissance, de n'employer le mot « mesure » que sous toutes réserves. Dans ces admirables cantilènes polyphones, d'une si souple continuité, le rythme est, autant que dans l'art antique, un organisme interne, point mystérieux, mais enveloppé. Les compartiments rythmiques ne sont point cloisonnés par des *accents*. Rien n'indiquait aux yeux de l'interprète le passage d'une mesure à l'autre : la barre de mesure n'existait pas. La tentation de renforcer le son au moment où l'œil lit la barre, ajoutée depuis, ne pouvait se produire : point de temps fort, pas de carrure. A chaque instant, dans les entrées vocales successives, les répliques du temps initial se font sur le levé du $\frac{2}{2}$, — ce que d'ailleurs J.-S. Bach souvent imitera. C'est la meilleure preuve que le premier temps de la mesure n'était point un *temps fort* dans le sens que nous donnons à cette étiquette stupide.



Ce qui amena le recul, ce qui, au commencement du XVIIe siècle, ressuscita le *temps fort*, propre à la rythmique rudimentaire des *airs de marche*, ce fut, à n'en pas douter, l'invention de la barre de mesure. Edifiante serait l'étude historique de la formation et de généralisation de ce signal, car elle en révèlerait le véritable rôle. D'abord il ne fut rien de plus qu'un cloisonnement, un cadre linéaire, devenu très utile pour l'exécution des œuvres polyphones, et dans lequel les valeurs s'installent avec plus de précision sous l'œil du conducteur. Au début ce quadrillage, cette « mise au carreau » ne coïncidait point avec les divisions rythmiques et n'était qu'une série de verticales parallèles placées presque au hasard : il ne pouvait donc, en aucune façon, créer une fonction rythmique. Mais

cette maudite barre devenue indispensable — du moins le jugea-t-on ainsi,— lorsque la polyphonie se fit de plus en plus touffue, figura aux yeux les divisions numériques des durées : on l'installa aux places qui correspondent à la séparation des *mètres*, jusqu'alors latents. Fatal progrès ! car cette figuration d'un organisme interne dont l'esprit seul, jusqu'alors, devait saisir la structure, créa des fonctions perverties. L'habitude de rendre visibles les divisions du rythme engendra l'erreur de les percuter. On crut que la barre était un signal et qu'il fallait à ce signal répondre par un choc. Or les chocs équidistants s'appliquent essentiellement aux *embatèria* de tous les temps et de tous les pays, à ces formules de marche, de course, de danse, jalonnées de 4 en 4, de 8 en 8. etc... ; et du coup ces pratiques primitives se réinstallèrent dans l'art. Ainsi fut compromis l'effort séculaire des rythmiciens qui dans l'Antiquité et au Moyen Age (plain-chant) avaient allégé les rythmes de leur mécanisme bruyant.

MAURICE EMMANUEL.





De certains mouvements de l'opinion musicale contemporaine

Depuis quelques années les œuvres de Berlioz et de César Franck trouvent, auprès du public de nos grands concerts, un accueil enthousiaste. Dans l'hommage posthume qu'elles leur rendent aujourd'hui les foules témoignent plus que la satisfaction du plaisir éprouvé, et au-dessus du bruit de leurs applaudissements s'élève comme une voix profonde pour témoigner leur reconnaissance et leur admiration. L'opinion publique, trop longtemps défavorable à l'art de Berlioz comme à celui de Franck, les confond maintenant, presque sans réserve, avec celui des plus grands maîtres. Si ce n'est pas à une cause ignorée que nous devons de constater cet effet, ce n'est pas non plus à celle qui, apparemment, devrait être la plus probante.

Cette controverse n'a pas d'autre objet que de tendre à une mise au point plus exacte d'une notion de rapport. Afin que les données du problème conservent dans leur ordre une logique plus apparente, je ne déterminerai qu'au fur et à mesure des besoins de la discussion les points d'appui théoriques essentiels à l'aide desquels les faits se justifient à notre connaissance. D'autre part, je me bornerai, en parlant tour à tour de Berlioz et de César Franck, à des considérations générales sur lesquelles l'unanimité de l'opinion des artistes semble définitivement établie, et cela, non pas seulement en raison des dimensions de cet article, mais afin surtout de me tenir en dehors de toute polémique personnelle.

On pourrait définir d'un mot la nature caractéristique de

la musique de Berlioz en disant qu'elle porte surtout en elle le sentiment d'une volonté prodigieusement lucide. Tout l'effort de cette volonté semble avoir pour objectif principal d'imprimer une direction en quelque sorte rectiligne aux mouvements du corps sonore. Celui-ci, heureusement équilibré, satisfait par rapport à l'auditeur au besoin primordial de sécurité qui, nous mettant en parfaite possession de nous-mêmes, nous permet de suivre la marche de ses évolutions successives. Par l'assurance et la rectitude de son geste, nous avançons avec lui, d'étape en étape, avec la notion constante de ne pas nous égarer. Par delà les plans successifs que nous traversons et comme au tournant d'une route le but apparaît chaque fois plus proche et plus nettement déterminé, enfin à la minute même où nous l'atteignons si parfaite est l'adéquation de l'effort à l'objet convoité, que nous éprouvons le plaisir du désir satisfait. On pourrait dire, en s'exprimant à l'aide d'une image, qu'il y a dans la musique de Berlioz quelque chose de tendu et de fixe, d'intraitable et d'impérieux qui semble correspondre en elle à ce phénomène qui, à de certains moments, permet à l'homme de décupler la force active de sa volonté par la nécessité où il se trouve de concentrer sur un même effort toutes les formes d'énergie éparses en lui. Chemin faisant, quelques meurtrissures et quelques blessures qu'il se soit faites, ses plaies sont sans douleur ; mais, lorsqu'au sortir de cet état d'hypnose, sa sensibilité renaît plus profonde et plus aiguë, il apprend seulement alors quels maux sont le prix de sa vie, il l'apprend surtout en raison de la fragilité de l'écorce qui recouvre ses organes et de l'affinité de ses sens à percevoir la moindre douleur.

En art, toute force émanant d'une volonté consciente et maîtresse d'elle-même porte en elle une expression durable, parce que nettement déterminée. Cette force, variable dans ses effets suivant la nature de son objectivité, offre un caractère d'autant plus durable, qu'elle s'assimile davantage à la part d'expression que tout art emprunte au sens de la vie universelle, qu'aux modes secondaires (1) plus conventionnels par lesquels il s'exprime. J'entends par là qu'étant donné la nécessité pour tout objet sensible d'avoir un commencement, un

(1) Cette épithète est prise ici dans l'acception du mot relativement à un besoin nécessaire et non pas par rapport à une classification qualitative.

milieu et une fin, elle est le principe supérieur qui règle et ordonne toutes les manifestations de l'organisme ainsi créé en tant que mécanisme animal. Ces prémisses ainsi posées, ce qu'il est important de reconnaître, c'est que ce principe de vie, pour indispensable qu'il soit, ne constitue pas encore l'œuvre d'art ; il permettra seulement de l'établir. Par sa nécessité qui est d'ordre général, commun à toutes les formes de la pensée humaine, il ne peut caractériser aucune espèce particulière de celle-ci ; il ne saurait donc, *a fortiori*, représenter dans une même espèce un terme qualitatif de Beauté. Dans sa plus haute acception, la notion de Beauté ne commence véritablement qu'au moment où la matière expressive, ayant reçu l'étincelle de vie, s'anime sous les aspects les plus susceptibles de nous émouvoir et de nous intéresser. S'il n'en était pas ainsi, les différents arts seraient respectivement identiques dans leur expression. Ce qui demeure donc la véritable raison de la valeur plastique d'une œuvre, c'est surtout la qualité de ses éléments spécifiques, c'est-à-dire de ceux qui sont inhérents à sa matière sensible : la ligne et la couleur en peinture ; le rythme, la mélodie et l'harmonie en musique.

Ce principe d'énergie vitale, exclusivement considéré en dehors de la qualité de la matière plastique, se manifeste en de certaines œuvres avec une évidence extraordinaire ; mais, chose singulière, il devient presque informulable dès le moment où nous tentons par l'analyse de le dissocier de l'objet où il est incorporé. Il implique donc, en lui-même, un certain rapport nécessaire avec la qualité de la matière plastique, rapport déconcertant par l'écart invraisemblable de ses termes extrêmes.

Chez Berlioz, nous allons trouver un des exemples les plus caractéristiques de la constitution, avec des matériaux inférieurs, d'une œuvre solide et durable. Chez lui, le pouvoir particulier de créer la vie et d'animer la matière se révèle à un haut degré. Berlioz est avant tout un grand architecte. Son édifice sonore, établi sur des fondations profondes, est dans une extrême mesure susceptible de défier le temps ; mais en réalité, il y demeure comme à la manière de ces pierres énormes, grossièrement sculptées, qui sont aujourd'hui pour nous, en de certaines contrées, le témoignage des premières civilisations de l'humanité. Témoignage intéressant pour l'archéologue, mais combien plus belle demeure, pour le véritable

artiste, l'œuvre fragile et mutilée du statuaire génial de la *Vénus de Milo !* Aussi, pour le musicien affiné qui demande à son art la nourriture tout à la fois la plus substantielle et la plus spirituelle, l'œuvre d'un Berlioz apparaît-elle incomplète ; incomplète parce que là même où elle crée la vie, elle ne nous donne de son image ni l'expression du charme souverain, ni celle de l'élégance et de la distinction suprêmes où le véritable aristocrate du goût aime à se reconnaître.

Sans doute, et mon intention n'est point de le nier, Berlioz est grand ; mais il importe toutefois de dire que son nom ne peut être mis sans restriction préalable à côté de celui des plus parfaits artistes. S'il les approche par de certaines qualités nécessaires, il s'en éloigne bien davantage par d'autres plus rares qu'il ne possède pas. Artiste, il l'est par ses visions ; mais celles-ci, telles qu'il les a traduites en son art, nous décèlent l'imperfection de sa nature. Ici, c'est la notion esthétique qu'il s'est faite d'une expression particulière du Beau où se rencontrent, étrangement associées, la littérature et la musique ; là, dans le domaine sonore, ce sont ces témoignages constants d'une musicalité imparfaite qui ne satisfait pas à tout moment à ce besoin de plaisir intense que recherche toujours l'oreille du musicien.

Ces raisons n'empêchent pas qu'à l'heure actuelle l'œuvre de Berlioz soit tenue pour géniale ; et c'est bien là l'une des caractéristiques de notre époque que de montrer chaque jour un moindre souci de l'effort vers la beauté la plus pleinement satisfaisante. Il suffit, dans une œuvre d'art, qu'une transposition violente d'un aspect extérieur de la vie soit exprimée avec un certain sens de vérité et d'observation pour qu'on y veuille reconnaître le témoignage du génie. Cependant il y a dans l'art d'autres préoccupations, et n'est-ce pas au moment où, par suite d'une confusion regrettable de ses différentes espèces, le sens se perd chaque jour davantage de la nature intime et spécifique de chacune d'entre elles, qu'il convient de rappeler des principes oubliés ? Car enfin, si le public reste pour ainsi dire en dehors de la question qui se pose ici, il n'est cependant pas totalement étranger à sa solution, par l'action qu'il exerce, indépendamment de sa volonté, sur l'esprit des artistes. Il importe donc pour ces derniers de maintenir toutes les prérogatives de leur art et d'éviter par leur attitude publique de fournir le prétexte à des confusions néfastes.

Il serait outrecuidant de ma part de prétendre enrayer un mouvement qui est dans la plénitude de son expansion, mais au risque de m'aliéner telle partie de l'opinion publique, je préfère la satisfaction d'un effort vers une plus juste appréciation de la vérité. Je laisse au lecteur familiarisé avec ces questions, à celui qui s'intéresse aux problèmes d'art, le soin de porter ses investigations plus avant que je ne le fais dans l'analyse du sujet particulier de cette étude. Les considérations générales dans lesquelles je me limite, suffisent pour atteindre au but que je me propose qui est de montrer la nécessité réelle de parfaire nos jugements esthétiques.

Si j'ai dû préciser incidemment certaines notions importantes, ce fut pour donner au débat plus d'ampleur. En réalité les différents termes des propositions que j'avançais tout à l'heure, peuvent prendre l'un par rapport aux autres un nombre infini de positions différentes. Profitant en quelque sorte de la vitesse acquise et après avoir indiqué dans son aspect essentiel l'un de ses *états*, je vais tâcher succinctement d'en montrer un autre. Un exemple, frappant d'actualité, me permettra de rendre plus tangible le sens de ces considérations.

Parallèlement au mouvement qui s'est créé en faveur de Berlioz, s'est développé dans le public un autre courant d'opinion, auquel César Franck doit aujourd'hui la gloire de son nom. Sa musique, comme celle de Berlioz, excite l'admiration des foules et l'opinion s'est rapidement accréditée sur la foi de je ne sais quels augures, que l'art de Franck, directement rattaché à la grande tradition classique, avait renouvelé et revivifié ses formules vieillies tombées en désuétude.

Les discussions passionnées qui se sont engagées sur cette question ont pris trop souvent le caractère de véritables querelles d'école pour qu'auprès de l'opinion publique la lumière se soit fait jour. Sans doute à cette époque le vacarme des disputeurs a imposé silence aux hommes d'un goût plus avisé dont l'esprit, servi par une plus parfaite notion de rapport, tenait, en dehors de l'un et l'autre parti, le suffrage de leur conscience d'artiste. Depuis lors le problème a reçu une solution quant au fait par la consécration publique du génie de César Franck. La mise au point à laquelle je faisais allusion précédemment, devient aujourd'hui nécessaire.

Tandis que Berlioz et Franck jouissent simultanément de

la même faveur nous allons voir précisément que les causes efficientes qui ont donné naissance à un égal sentiment d'admiration sont directement contraires.

Chez Franck, l'artiste est surtout servi par le musicien ; la nature de celui-ci s'exprime par des images dont le contour, la ligne et la couleur révèlent une *musicalité* affinée. A l'encontre de Berlioz dont les « mauvaises harmonies » sont presque célèbres, il est d'usage de reconnaître à César Franck — et pour sa plus grande gloire — les qualités de parfait musicien dont l'absence, manifestement reconnue chez Berlioz, n'a pas empêché ses admirateurs de voir en lui un artiste accompli. Si l'art de Franck est susceptible d'admiration, c'est bien en effet par la valeur plastique de sa matière musicale. En lui, nous retrouvons cette même volonté consciente, dont je disais qu'une force active émane toujours, lorsque, maîtresse d'elle-même, elle se manifeste avec un caractère nettement déterminé ; mais nous la retrouvons, s'exprimant pour ainsi dire sous de nouvelles espèces. Ici, elle est effectivement objectivée sur la matière sonore et la qualité de cette dernière semble résumer l'effort de l'artiste appliqué davantage à trouver un métal précieux qu'à en faire une expression vivante de son art. En composant sa musique, César Franck était moins préoccupé de la conduite de sa pensée que de sa forme extérieure et c'est ainsi que par ce souci constant, et en dépit d'une technique imparfaite, ses compositions donnent l'impression d'un art élevé. A la vérité, cet art n'est pas exempt de vulgarités, mais une émotion spontanée s'en dégage qui lui donne des ailes en de certains moments. L'oreille y trouve un véritable plaisir et comme des lueurs de joie. Mais ces riches harmonies ou ces modulations dont l'épanouissement, tout d'abord imprévu, augmente étrangement la saveur, répandues à profusion, engendrent comme une véritable luxure sonore dont se fatiguent bientôt ceux-là surtout dont les sens affinés en perçoivent davantage l'acuité expressive.

Ainsi l'œuvre de César Franck perd nécessairement chaque jour de son prestige et de sa valeur, car la matière rare dont elle nous a révélé le secret, circule aujourd'hui librement dans toutes les mains. Pour la rendre durable il eut fallu l'animer, créer pour elle un organisme adéquat à ses propriétés particulières et non l'enfermer dans le corps sans vie des formules et

des procédés les plus conventionnels. Je n'ignore pas qu'il est encore toute une catégorie de musiciens qui ne voudront voir, dans cette allégation, que ce que l'on est convenu d'appeler « une opinion ». Certes, je ne me défends pas d'en avoir une, mais je puis me défendre d'en avoir une telle qu'ils l'entendent, et la question offre en elle-même assez d'intérêt pour qu'un artiste se doive à lui-même de les soustraire à des contingences extérieures.

La véritable œuvre d'art se révèle, davantage encore, par l'ensemble de ses qualités que par la valeur exceptionnelle de l'une d'entre elles. L'homme véritablement vertueux pratique non pas une vertu mais toutes les vertus. Franck, incomparablement doué par de certains côtés, ne possède pas les qualités maîtresses susceptibles d'assurer à son œuvre une longévité réelle. Sa grandeur est dans la qualité et la richesse de ses idées, il possède la faculté de trouver des motifs qui s'imposent immédiatement à l'attention par l'intensité et la beauté particulières de leur expression. Cependant, dans le cours de leur développement, la vie qui est en eux s'éteint peu à peu ; le germe d'apparence féconde ne donne pas les fruits que nous en attendions, et l'organisme vivant, à l'éclosion duquel nous attachions toute notre attention, ne prend ni forme, ni apparence de réalité. Il semble que par suite d'une absence totale du besoin de créer la vie autour de lui, Franck se soit complu à figer sa musique dans le moule des procédés les plus banaux. Sans le mouvement et l'expression vivante du sens le plus général de la vie, qui n'est qu'une évolution constante, toutes les formes de la pensée humaine demeurent autant de non-valeurs. Franck a eu l'illusion de donner à son art quelque chose de vivant. Esprit discipliné, il s'est appliqué à suivre une règle de conduite dans laquelle il a cru trouver les préceptes de la sagesse ; en réalité, il n'en avait que superficiellement reconnu la marque extérieure ; l'esprit et le sens lui en avaient échappé. Son art, et sans qu'il s'en fût douté peut-être, est monotone. Sa pensée originale est frappée d'impuissance, elle ne s'élève pas au-dessus d'elle-même et sombre dans sa richesse.

La rigidité et l'uniformité de son procédé confinent à l'invraisemblable ; qu'il me suffise de signaler la transposition systématique des mêmes périodes, la reproduction à de certains intervalles des mêmes lignes mélodiques dans leurs renverse-

ments successifs et ces interminables canons dont toute péroraison franckiste nous offre l'exemple. L'invention mélodique n'intervient pas chez lui pour rattacher par une courbe continue où elles seraient inscrites, les arêtes des plans successifs par lesquels sa musique tente de s'élever.

Chez les classiques, la soumission à de certaines règles de forme a pour objet de régler et de régulariser, afin de permettre de les mieux reconnaître, les propriétés particulières de la matière animée. Ces principes sont comme la digue qui retient les eaux du fleuve pour assurer la constance de son débit. Chez Franck, cette soumission perd toute signification et, qui plus est, tout effet, car elle ne se présente pas avec le caractère d'un état conscient. L'image qui s'éveille en nous n'est plus celle d'un fleuve régularisé dans son cours pour porter plus loin la vie et la richesse. Il semblerait plutôt que nous soyons penchés sur les eaux mortes d'un bassin ; une poésie mélancolique pare le décor d'une grâce qui, chaque jour, se fanera davantage jusqu'au dernier crépuscule ; ce soir-là les rayons du soleil auront dissipé en vapeurs ces eaux qui étaient mortes déjà et de l'image de la nature il ne restera plus pour nous qu'un souvenir qui ira s'effaçant. Il demeurera cependant davantage de la musique de César Franck, car, en de certaines pages, il s'est élevé au-dessus de lui-même et assez sans doute pour avoir assuré à son nom une gloire plus qu'honorable.

Pour avoir tenté de fixer approximativement le caractère particulier et la nature qualitative de l'œuvre de Berlioz et de César Franck, je ne saurais prétendre à corriger, dans ses excès, l'opinion publique qui s'exalte au contact de leur art. Les distinctions de l'espèce de celles que je viens de faire ne peuvent qu'échapper au plus grand nombre. Vis-à-vis de chaque individu le maximum d'intensité d'expression d'un art est la limite déterminée par le degré d'affinité de ses organes de perception. Combien d'objets en effet nous apparaissent identiques qui diffèrent cependant lorsque, nous étant approchés ou ayant augmenté la puissance de nos organes, nous reconnaissons par quoi ils diffèrent. Aussi, dans une controverse comme celle-ci, toute discussion spéculative est-elle subordonnée à une double nécessité : nécessité préalable de constater de part et d'autre qu'il y a identité de perception ; nécessité relative d'établir cette identité aussi près que possible de la limite vers

laquelle tend la sensibilité de l'élite la plus affinée. Incontestablement, les représentants qui, par droit de nature, demeureront toujours les plus qualifiés pour constituer cette élite, ce sont les musiciens.

Quant au grand public son jugement demeure lié à des contingences diverses. Les exemples sont frappants qui nous montrent chaque jour, que son oreille n'entend pas la musique à la manière dont les musiciens la perçoivent. Le plus souvent, sur la foi de certains dilettantes, il admirera telle œuvre d'art véritablement belle. Que, par la suite, on lui en produise une autre très différente en appelant son attention sur certaine ressemblance particulière, il la constatera facilement et admirera de la même manière. Pour lui, les deux œuvres seront identiques; car la vérité n'est que la détermination d'un certain rapport et, s'il a perçu de ce rapport les facteurs semblables, il est dans l'impossibilité de percevoir ceux d'entre eux qui rompent l'équilibre.

De cette analyse psychologique schématique, une déduction s'impose relative à l'effet produit par les œuvres d'art sur les foules ; déduction qui établit que le fait important est de susciter l'admiration et que l'on peut tenir pour indifférente, vis-à-vis d'elle, la qualité relative des moyens par lesquels cette admiration est provoquée. Est-il besoin d'ajouter que la confusion qui s'établit dans l'opinion publique entre les plus parfaits chefs-d'œuvre et telles productions inférieures est toute au profit de ces dernières? En manière de compensation, il devient donc nécessaire que les artistes, dans leur sphère d'influence, témoignent de leur véritable sentiment. Car, si l'on veut bien tenir compte de l'extrême versatilité de l'opinion publique, de l'absence de direction réfléchie déterminante de ses mouvements, on reconnaîtra qu'il appartient aux musiciens, les seuls véritables juges en la matière, de ramener dans un rapport plus étroit le goût public et leurs propres jugements. A eux de trouver dans la notion la plus élevée qu'ils se font de leur art, la force et la volonté nécessaires pour que leur action soit manifeste ; aussi bien lorsqu'il s'agit d'imposer à l'opinion publique la réparation due au génie méconnu, que lorsqu'il s'agit de conserver intacte, en dehors de toute souillure, la gloire immortelle et pure d'un Mozart ou d'un Beethoven, telle qu'ils la sentent rayonner en leur cœur d'artiste !

EDMOND MAURAT.



La Musique anglaise moderne

Une Interview avec Mrs Rosa Newmarch

« Ce qui constitue un esprit supérieur, a dit Schopenhauer, c'est une activité persistante et ininterrompue ». Telle est la phrase que Mrs Newmarch a placée en exergue de son livre sur Henry J. Wood ; et c'est celle aussi qu'il me plaît de répéter en tête de cet article ; car le cerveau de Mrs Newmarch est un infatigable travailleur et sa maîtresse ne le laisse pas moudre à vide ; sans répit, elle lance vers tous les carrefours de la vie ses curiosités bouillantes et ses ardents désirs de savoir. Elle parle le français, l'allemand, le russe ; elle est poète, elle est musicienne, elle est prosateur aussi. C'est elle qui a accompli pour l'Angleterre l'œuvre qui en France a rendu fameux M. de Vogüé. Elle a traduit la vie de Tchaïkowsky et, dans son beau livre intitulé « Progrès et Poésie en Russie », elle a fait connaître au public anglais les grands poètes slaves qui ont préparé la venue des grands romanciers. Avec une conscience rare et une maîtrise puissante de rythmes, elle a repensé en vers anglais plusieurs de leurs poèmes. Mais le rôle d'exécutant ne lui a pas suffi ; car elle avait aussi sa chanson à chanter. Et les dolentes inflexions des *Horae Amoris* ont révélé au public une âme « qui voit la vie à travers le voile de la musique et la musique à travers le voile de la vie (1) ». Mrs Newmarch est l'un des plus grands critiques musicaux de l'Angleterre.

(1) James Douglas.

M. John Lane lui a confié la direction d'une série des « Maîtres de la Musique d'aujourd'hui » et, dès le commencement de la saison prochaine 1908-1909, c'est elle qui rédigera les Programmes analytiques de la Queen's Hall Orchestra Company. C'est la première fois qu'une femme occupe pareil poste ; et les féministes peuvent être reconnaissantes à Mrs Newmarch de la place forte que son mérite leur a gagnée.

Mrs Newmarch s'est tellement identifiée au peuple slave, elle a tellement subi l'influence du grand Wladimir Stassof que, par moments, il lui semble sentir un sang chaud de Tartare couler en ses veines d'Anglaise. Dans un de ses sonnets *Horae Amoris*, elle raconte comment, dans les salons placides, d'impérieux désirs montent en elle de parcourir à cheval la steppe infinie et de laisser tomber autour d'elle les conventions sociales « comme l'écorce quitte le bois de bouleau ». En réalité, elle ne compte point de Russe parmi ses ancêtres; le seul élément exotique en elle est un élément français. Son grand-père maternel, James Kenney, censeur du théâtre anglais et auteur comique, épousa en secondes noces Madame Mercier, fille du fameux dramatiste français Sébastien Mercier. La mère de Mrs Newmarch elle-même se considérait comme tout autant Française qu'Anglaise ; elle fut l'amie de Prosper Mérimée, de Jules Sandeau ; et dès son enfance, Rosa Newmarch se trouva baignée d'influences et de sympathies françaises.

Après dîner, l'autre jour, je lui demandai de vouloir bien renseigner notre public sur la musique moderne de l'Angleterre. Aimablement, elle accepta et dans son bureau, au milieu des bibelots russes, des photographies et des livres, je commençai de l'interviewer sur les musiciens d'aujourd'hui. Calme, elle me parlait avec assurance, la tête droite, assise de côté, comme c'est sa coutume. Et, toujours, quand je la regarde, ainsi accoudée, avec son front large sous ses cheveux gris, sa face virile, ses gestes sobres et décidés, je songe à ces vieux marins énergiques qui, immobiles à la barre, mènent leur bateau vers la haute mer (1).

C'est tout d'abord son attitude en musique qu'elle m'expose,

(1) Une grande partie des réponses qui suivent ont été communiquées par écrit; car Mrs Newmarch se trouvait à Leamington (Warwickshire), sa ville natale, au moment où je composais cet article; mais, pour ne pas dérouter le lecteur, j'ai conservé d'un bout à l'autre la forme de l'interview.

sa sympathie pour les formules nouvelles et les efforts vers le progrès. Elle ne passe point ses heures à regretter le temps des grands maîtres et joyeusement accepte l'épithète de révolutionnaire que lui jettent à la face les classiques invétérés. Elle admire les hommes d'autrefois mais se refuse à se figer dans un mode particulier d'expression ; elle ne veut pas que, tout à coup, la pensée musicale s'arrête de vivre en se croyant parfaite. « Pour moi, me dit-elle, je suis tout à fait heureuse d'être née en une période musicale aussi intéressante et aussi variée que celle d'aujourd'hui. Après tout, si nous ne pouvons vivre à l'ombre d'un Colosse, c'est déjà un grand privilège que d'être autorisé à contempler le développement de soi-disant pygmées tels que Richard Strauss, Vincent d'Indy, Debussy, Tchaïkowsky, Rimsky-Korsakow et Moussorgsky, Sibelius, Elgar, Bantock et Delius. Il faut être de son temps et je suis d'avis que *tout* programme *devrait* contenir une œuvre écrite par un contemporain ».

C'est donc avec un vif intérêt qu'elle suivit, en Angleterre, le développement de cette Renaissance musicale qui, surgissant à la fin du XIX[e] siècle, commence maintenant à forcer l'admiration des plus obstinés. « Il serait difficile, me dit-elle, de déterminer l'origine de l'enthousiasme que l'Angleterre aujourd'hui ressent pour la musique ; mais je pense que c'est, jusqu'à un certain point, un mouvement démocratique — je veux dire que l'amour de la musique en Angleterre s'est accru à mesure que l'éducation se répandait, que les facilités de communication devenaient plus grandes et que le peuple quittait les campagnes pour se presser vers les villes. Jusqu'à la fondation des Promenades-Concerts en 1895 et la création qui s'ensuivit de nombreux concerts orchestraux et à Londres et en province, les jeunes musiciens n'avaient aucune occasion de faire entendre leurs œuvres. Dès que les portes leur furent ouvertes, ils se précipitèrent en foule, si bien que le marché musical se trouve aujourd'hui encombré. Certainement beaucoup de cette « jeune musique » est banale et manque de maturité ; mais plusieurs talents se sont révélés qui promettent d'être magnifiques lorsqu'ils seront arrivés à leur complet épanouissement.

« Avec M. Fuller-Maitland (1), je suis d'avis que la musique

(1) Le critique musical du *Times* et l'auteur de « la Musique anglaise au XIX[e] siècle » (1902).

en Angleterre est entrée dans une période de grande activité et de grand développement. Ce développement est, à présent, si rapide que la forêt nous empêche de bien voir les arbres. Cependant, je puis vous citer les noms de Granville Bantock, dont l'*Omar Khayam* révèle une personnalité extrêmement originale et étrangement sympathique aux idées orientales ; Frederick Delius, aujourd'hui mieux connu peut-être à Paris qu'en Angleterre ; Joseph Holbrook, imaginatif, bizarre et pervers ; Vanghan Williams, réfléchi, poétique, instruit et peut-être plus distinctement Anglais qu'aucun autre de ses contemporains. C'est une liste très incomplète, je m'en rends compte ; mais j'ai passé l'année dernière à l'étranger et je n'ai pas entendu la plupart des œuvres nouvelles de la dernière saison.

« Vous me demandez ce que je pense des influences exercées par la musique étrangère sur cette renaissance. Il est certain que l'école de Parry, Stanford et Mackenzie que M. Fuller-Maitland porte aux nues, garde l'empreinte allemande et qu'elle a subi surtout l'influence glaçante et sèche de Brahms. Brahms, ce compositeur si sincère et si naturel, produit sur ses disciples le curieux effet de les rendre extrêmement ennuyeux ; il leur donne une sorte de respectabilité académique. Mais cette école fermée ne mérite guère, quoiqu'on puisse dire, l'enthousiasme qu'elle a suscité chez certains. Plus que l'Allemagne, la Russie a exercé une influence à la fois large et salutaire. Nos jeunes compositeurs ont appris de Tchaïkowsky un certain pessimisme émotionnel; de lui, encore, et des Russes, en général, ils ont reçu l'art de l'orchestration impressionnante (*effective orchestration*). L'imitation de Tchaïkowsky conduit certainement à de plus intéressants résultats que l'imitation de Brahms. Je n'ai guère besoin de citer l'influence wagnérienne ; elle s'est infiltrée chez toutes les nations, excepté peut-être en Russie. Quant à l'influence de la musique française sur la nôtre, elle n'est pas aujourd'hui apparente, en général. Mais Debussy, certainement a ses disciples et même ses imitateurs. On les trouve naturellement parmi les plus jeunes de nos compositeurs.

« Malgré ces diverses influences, la musique anglaise est aujourd'hui originale. Mais où réside cette originalité ? C'est là une question très délicate. Lorsqu'il se produit un réveil

d'activité musicale dans un pays aussi civilisé que l'Angleterre, on ne peut s'attendre à voir naître une école nettement nationale comme le fut celle qui surgit vers 1860 en Russie. La *Folk Song Society* et plusieurs particuliers ont récemment tenté (et ç'a été le sujet de bien des discussions) de réunir les chansons populaires qui se chantent encore dans les districts ruraux. On a parlé de nos « ressources héréditaires » et d'un « retour à la glèbe » pour y puiser des inspirations musicales. Certains compositeurs ont même fait servir de thèmes à leurs œuvres symphoniques ces mélodies populaires (ou soi-disant telles), parfois avec d'excellents résultats, comme ce fut le cas pour la *Norfolk Rhapsody* que le jeune compositeur Vaughan Williams nous a récemment offerte. Mais, personnellement, je doute fort de l'existence d'une mélodie populaire bien caractérisée, en Angleterre ; et, par suite, je ne puis croire qu'une école nationale sorte de ce *néant.*

« Ce que je considère comme un des meilleurs signes de santé intellectuelle parmi nos compositeurs anglais, c'est la liberté qui préside à leur développement individuel. Pour le moment, il n'y a pas d'« école », pas de « tradition » étouffante qui limite la direction choisie par chacun d'eux. Cette méthode de développement intellectuel est essentiellement anglaise ; mais jusqu'à une époque toute récente, on ne l'avait pas appliquée à la musique. De toutes les nations, il n'en était point qui eût éprouvé aussi étroitement la tradition musicale ; il n'en était point qui craignît autant d'admirer ce qui venait à elle sans l'*imprimatur* de l'autorité allemande. Chez nos jeunes compositeurs, la couleur, l'expression des émotions et le brillant de l'orchestration passent avant la perfection de la forme ; le plus grand nombre des œuvres représentées au cours des dix ou douze dernières années affectent la forme libre ; ce sont des poèmes de sons, des fantaisies orchestrales et autres œuvres symphoniques suggérées par des idées littéraires. C'est là une réaction naturelle contre le formalisme de l'école de Brahms.

En somme, ce qui frappe surtout chez les musiciens anglais modernes, c'est la vaste indépendance de leur jugement et la place que tient chez eux l'élément émotionnel. La fabrication sèche et formelle d'oratorios ne nous suffit plus. Le secret du rapide succès d'Elgar, dès que ses œuvres furent parvenues

aux oreilles du public, c'est qu'il écrivit ce qu'il sentait et comme il le sentait.

« La musique s'est enfin émancipée de l'Église qui pendant si longtemps l'a possédée ; durant des siècles, l'arome ecclésiastique s'est attaché ici à tous nos efforts de composition laïque ; mais je crois qu'aujourd'hui, il ne nous reste plus grand'chose de ce parfum persistant.

— Et la musique d'église elle-même ?

— Vraiment, je ne crois pas qu'elle se soit développée. Les formes invariables de la liturgie rendent une transformation impossible. Le mouvement ritualiste dans l'Église anglicane et le retour des « High Churchmen » à la musique grégorienne n'étaient pas faits pour encourager les compositeurs sacrés. Dans les églises où le style purement anglican a subsisté, l'organiste a l'occasion d'écrire des services et des antiennes. Certaines de ces œuvres, écrites au cours des 25 ou 30 dernières, années sont excellentes dans leur genre. Stanford, Parry et Sullivan ont tous trois écrit de bonne musique d'église; mais nous n'avons jamais dépassé en cette matière nos écoles primitives, celles qui précédèrent la Réforme.

— J'ai cru remarquer, en parcourant votre livre sur Henry J. Wood que vous avez peu de confiance en un théâtre subventionné par l'État. Ne pensez-vous donc pas que l'Opéra anglais se développerait bien davantage si Covent-Garden devenait une institution nationale ?

— Certainement, j'estime que si notre développement musical a été si longtemps retardé, nous devons en chercher la cause principale dans l'absence d'un Opéra national. Cependant, un Opéra subventionné par l'État n'encourage pas toujours les talents indigènes. Dans un pays riche comme le nôtre, ce devrait être chose possible que de trouver des particuliers consentant à fonder une Compagnie d'Opéra national et à donner tous les ans une saison d'Opéra anglais, même si l'entreprise comportait quelques pertes au cours des deux ou trois premières années de son existence. J'aimerais que l'on commençât l'expérience pour six semaines avec, comme directeurs, des hommes aussi habiles et aussi populaires que Henry J. Wood et Percy Pitt. On pourrait ainsi instruire et établir une audience d'une façon permanente comme on l'a fait pour les Promenades-Concerts. La Compagnie (privée) d'opéra à

Moscou peut nous servir de modèle. C'est une Société qui a fait beaucoup pour le développement des talents nationaux.

— Une dernière question. Nous n'avons pas parlé des exécutants. Quel jeu préférez-vous ? Celui des Français ou celui des Anglais ?

— L'exécution et l'interprétation, me répondit Mrs Newmarch, n'ont jamais été le fort de l'Angleterre. Nous avons pourtant eu, dans l'oratorio, quelques vocalistes de valeur. L'un d'entre eux, Sims Reeves, possédait même une intelligence si remarquable que nous pouvons l'appeler génie. Mais nous n'avons point de pianiste accompli qui puisse égaler Pugno et, parmi les jeunes, il n'en est pas qui soit digne de délacer la chaussure de Mme Blanche Selva.

« Ce qui rend nos exécutants si imparfaits, c'est selon moi qu'ils ne se sont jamais critiqués. Je ne pense pas que les maîtres échangent leurs idées avec leurs élèves, ni que les élèves se critiquent entre eux aussi fréquemment qu'ils le font en France ; et la presse est pour eux aussi indulgente que l'école. Les critiques musicaux français n'assistent pas aux petits concerts ; et ils sont, je crois, plus indépendants. Ici, le premier commençant venu n'a qu'à faire de la réclame autour de son concert pour recevoir de tous les grands quotidiens des notes de presse extrêmement indulgentes.

« Je pense aussi que notre vie musicale manque de solidarité ; l'avantage en est, comme je l'ai dit, que de jeunes compositeurs développent leur individualité à part de toute école, de toute tradition ; mais malheureusement chacun, travaillant pour son compte, tend à devenir satisfait de lui et à perdre cette précieuse faculté : la sévérité à l'égard de soi-même ».

Il se fait tard ; nous redescendons au salon rejoindre le mari et la fille de Mrs Newmarch. La conversation, cette fois, est générale ; et pendant que je la regarde, heureuse, au milieu des siens, je songe qu'il n'est pas vrai que la littérature endurcisse le cœur des femmes.

CHARLES CHASSÉ.





L'HYGIÈNE DU VIOLON

Conseils pratiques sur l'entretien des Instruments a archet en vue de leur conservation

SECONDE CAUSERIE



Un virtuose, habile instrumentiste et bon musicien, est méticuleux dans le réglage de son instrument. Il suffit de très peu de chose pour altérer la beauté de la voix, rendre l'intonation difficile et compromettre les traits les mieux étudiés. Quand on n'est pas sûr de son instrument plus encore que de soi-même, on perd la confiance indispensable à toute exécution artistique.

Le profane ne se doute pas des nombreux desiderata nécessaires pour faire d'un violon déjà accompli de par son origine et sa structure, un violon parfait pour être joué.

Les éléments qui, grâce à leur position respective, leur nature et leurs proportions, animent la caisse sonore d'une vie musicale d'autant plus intense que tout concourt avec plus de précision à cet équilibre, sans lequel il n'y a pas de belle sonorité possible, sont : *les cordes, le chevalet, l'âme et la barre*, concurremment subordonnés au *diapason* et au *renversement*.

Si les amateurs sont parfois mécontents de ce que la fabrique leur fournit des cordes de mauvaise qualité, les violons, en retour, seraient souvent en droit de se plaindre de ce que leurs propriétaires les surchargent de façon incompa-

tible avec leur nature, tel un coursier à bouche tendre que l'on briderait d'un mors trop énergique.

Pour bien comprendre le réglage des cordes, il faut d'abord savoir quel doit être leur diamètre moyen, et dans quelles proportions ce diamètre doit différer d'une corde à l'autre.

Du jour où la lutherie devint un art raisonné et précis, les luthiers s'inquiétèrent sans doute de perfectionner la pratique courante, — d'assortir les cordes —, devenue insuffisante, issue qu'elle était des tâtonnements et de l'arbitraire, et leurs recherches durent être singulièrement facilitées par les découvertes de leur contemporain Mersenne (1588-1648), lequel trouva empiriquement les lois de la vibration des cordes, lois qui furent expliquées théoriquement en 1716 par le mathématicien anglais Taylor.

Voici comment le problème se présente :

Si nous prenons comme base la chanterelle, et que nous lui donnions un demi-millimètre de diamètre, c'est-à-dire le minimum de ce que l'acoustique théorique et expérimentale accorde à un boyau de 33 centimètres : 1° Dans quelle proportion devrons-nous établir le diamètre des autres cordes ? 2° Devrons-nous leur donner une tension moindre, égale ou supérieure ?

Expérimentons d'abord, nous raisonnerons ensuite.

Munissons notre violon de quatre cordes de diamètre égal (en prenant pour type la corde de *mi*) et accordons-le par quintes conformément à l'usage : nous remarquons que la corde de *la* est beaucoup moins tendue que celle de *mi*, celle de *ré*, moins que celle de *la*, et celle de *sol* moins que celle de *ré*. Passons l'archet sur l'instrument : nous constatons que la tension générale est beaucoup trop faible pour faire vibrer l'instrument avec l'énergie nécessaire, et qu'il sort de pauvres petits sons maigres, sans portée et de mauvaise qualité. Je dis de mauvaise qualité, car si, par sa tension, la corde de *mi* est, dans ce cas, seule susceptible de produire un son convenable, il n'en est pas de même des autres, l'expérience ayant démontré que le son d'une corde tendue est d'autant plus beau que cette corde est plus près de son point de rupture. On a calculé que la tension des cordes d'un instrument bien réglé n'est jamais inférieure au cinquième de ce qu'il faudrait pour les faire rompre.

La chanterelle dépasse de beaucoup cette mesure, et la tension de cette corde très forte par rapport aux autres n'est pas l'effet du hasard. Elle est basée sur la structure de l'instrument qui exige que le pied droit du chevalet soit beaucoup plus chargé que le gauche.

Voici les chiffres exacts en ce qui concerne le violon :

Mi	Kos	8.965	Tension	Kos	14.4	Résistance
La	»	6.875		»	18.5	
Ré	»	6.327		»	29.3	
Sol	»	6.255		»	22.3	

Revenons à notre violon monté de quatre cordes de même diamètre : En constatant que la tension de ces cordes est de plus en plus faible en commençant par le *mi*, pour finir au *sol*, nous avons simplement expérimenté en partie une loi de Mersenne :

Les nombres des vibrations des cordes sont en raison directe de la racine carrée du poids par lequel elles sont tendues.

Comme la tension de ces cordes, sauf le *mi*, n'est pas suffisante pour faire vibrer énergiquement notre instrument, nous allons choisir des diamètres plus forts, mettant à profit une autre loi de Mersenne :

Le nombre de vibrations de cordes de même densité est en raison inverse de leur diamètre.

Nous apprenons en même temps, par l'énoncé de cette loi, dans quelle proportion nous devrons assortir les trois cordes restantes.

En effet, supposons deux tiges d'acier de même longueur, dont l'une aurait un diamètre double de l'autre. La plus mince produirait un nombre de vibrations deux fois plus grand, et cette dernière sonnerait par conséquent à l'octave inférieure. Etablissons maintenant le rapport des diamètres comme deux est à trois, la plus faible produira trois vibrations pendant que la plus grosse en produira seulement deux et sonnera à la quinte.

C'est précisément notre affaire, puisque nous voulons accorder notre violon par quintes, et il faudra que le rapport des diamètres soit comme trois est à deux.

Conservant le diamètre de ½ millimètre pour la chanterelle nous obtenons la progression suivante :

$$\text{mi} : \frac{1}{2} \quad \text{ou} : \frac{8}{16}; \ \text{la} : \frac{12}{16}; \ \text{ré} : \frac{18}{16}; \ \text{sol} : \frac{27}{16}.$$

Essayons de monter le violon dans ces conditions : nous trouverons trois cordes satisfaisantes et la quatrième, le *sol*, mauvaise. Le diamètre sera trop fort par rapport à la longueur ; l'intonation en deviendra difficile et même impossible à mesure qu'on en fera vibrer une plus faible portion.

Il faut se tirer d'affaire, et providentiellement il reste une loi de Mersenne qui va tout arranger :

Les nombres de vibrations des cordes sont en raison inverse des racines carrées des densités.

Le problème est résolu : on va enrouler autour d'une corde fine, une chanterelle par exemple, un fil métallique très mince, et on sera ainsi maître de donner à cette corde le diamètre total que l'on voudra, suivant le métal employé, l'épaisseur du boyau et celle du fil métallique.

Voilà pourquoi, soit dit en passant, les cordes garnies de cuivre doivent être plus grosses que celles garnies d'argent, le poids spécifique de ce métal étant plus fort que celui du cuivre.

Nous pourrons donc par ce moyen, c'est-à-dire en choisissant le diamètre de la *corde filée*, comme on l'appelle, pourvoir l'instrument d'une quatrième suffisamment mince pour permettre les excursions à toutes les positions, et offrant la tension nécessaire et suffisante.

Ce que nous venons de faire pour le violon, nous pourrions le répéter pour l'alto et le violoncelle, et nous verrions que la nécessité d'une corde filée de plus s'impose pour ces deux instruments. Nous remarquerions aussi que les deux cordes graves, l'*ut* de l'alto et celui du violoncelle, tolèrent un diamètre proportionnellement plus fort que la quatrième du violon. Ceci est motivé par la structure même de ces deux instruments et ne présente en réalité aucun inconvénient, les positions élevées n'étant pas utilisées sur ces cordes dans le jeu de l'alto ni même du violoncelle en tant qu'instruments d'orchestre. Pour le solo, c'est autre chose. De tout temps les virtuoses du violoncelle se sont plaints de leur corde d'*ut*, et les difficultés d'intonation qu'ils reprochent à cette corde trouvent leur raison dans cet excès de diamètre. Y remédier n'est pas si

simple qu'on pourrait le croire et on se trouve en présence d'une très grosse difficulté.

Supposons que l'on diminue le diamètre du boyau tout en gardant celui du fil métallique : le poids spécifique total de la corde ne sera pas suffisant. Augmentons maintenant le diamètre de ce fil métallique; la corde deviendra trop raide et l'on n'aura rien amélioré.

Je sais bien un remède, mais il me rappelle trop la consultation d'un jeune médecin de ma connaissance chez lequel vint un jour un pauvre diable d'ouvrier, épuisé par un labeur au-dessus de ses forces, anémié jusqu'aux moelles, et obligé malgré tout de nourrir une nombreuse famille :

— Mon ami, lui dit le consciencieux disciple d'Esculape, votre cas n'est pas grave. Mangez de bons biftecks, buvez du Bordeaux, et allez vous reposer quelques mois à la campagne.

Ce médecin était peu judicieux, mais il était certainement véridique.

Il n'existe en effet qu'un seul remède au mal que je signalais tout à l'heure, et il n'est pas à la portée de chacun.

Il consiste à diminuer le diamètre du boyau et, au moyen d'un fil suffisamment souple et pas trop épais, à obtenir le poids spécifique total nécessaire à une bonne sonorité.

Il ne s'agit plus que de trouver un métal dont le poids spécifique soit bien plus élevé que celui de l'argent : le platine répond admirablement à notre besoin et il possède en outre, une qualité inestimable, la souplesse. L'or, encore à la rigueur, pourrait le remplacer... j'allais dire pour les pauvres.

Si nous passons du domaine de la théorie dans celui de la pratique, nous apprenons que l'on ne peut rester l'esclave du calcul de cordes idéales dégagées de toute influence. Dans un instrument, il faut tenir compte de la densité des bois, de leur élasticité, de leur épaisseur, du volume d'air de la caisse, de la hauteur et de la forme des voûtes, de la tension de la barre et du forcement de l'âme. Ces éléments, de par leur rôle, ont obligé de modifier dans une certaine mesure la progression du diamètre des cordes, et comme ils ne sont jamais exactement les mêmes d'un instrument à l'autre, il est impossible d'établir une règle fixe. Le tact et l'oreille sont les seuls guides. On peut raisonner d'avance suivant le patron et la complexion de son instrument, mais ce n'est qu'avec le tâtonnement qu'on

arrive au point exact. Celui-ci obtenu, il ne reste plus qu'à mesurer le diamètre des cordes au moyen d'un calibre, de préférence un Palmer à friction au centième, et à s'en tenir à ces dimensions pour l'avenir.

On a donné des mesures moyennes beaucoup trop élastiques pour être utiles.

J'indique celles qui me paraissent les plus judicieuses :

Apian-Bennewitz :

Violon..............	*Mi*	65	*La*	85	*Ré*	110	*Sol*	90
Alto................	*La*	80	*Ré*	100	*Sol*	85	*Ut*	120
Violoncelle..........	*La*	125	*Ré*	160	*Sol*	160	*Ut*	220

Tolbecque :

Violon	*Mi*	60	*La*	80	*Ré*	115	*Sol*	90
Alto	*La*	85	*Ré*	115	*Sol*	85	*Ut*	120
Violoncelle..........	*La*	120	*Ré*	140	*Sol*	125	*Ut*	187

Pour le violon, j'ai vu pratiquer par mes maîtres et par d'autres grands artistes, des mesures que je considère comme très favorables aux types de la bonne époque de Stradivarius et aux modèles de Guarnerius qui s'en rapprochent comme dimensions :

Violon *Mi* de 58 à 60. *La* de 78 à 80. *Ré* de 105 à 110. *Sol* argent 85.

Toutes les mesures ci-dessus sont en centièmes de millimètres.

On remarquera que le diamètre du *sol* que j'indique se rapporte à une corde filée d'argent. Il devrait être plus fort pour une corde filée de cuivre.

Il arrive que des instruments exigent un peu plus de pression de la part des cordes. Dans ce cas l'attention doit être portée sur le *ré*. C'est cette corde que je considère comme devant achever définitivement le réglage du violon.

L'industrie des cordes, tirées d'intestins de moutons, s'était développée en même temps que l'art de la lutherie, et l'Italie jouit longtemps de ce double monopole.

Plus tard, lorsque ce pays laissa se perdre le secret des instruments à archet, il continua néammoins à bénéficier d'une réputation incontestée comme producteur de cordes, et

encore de nos jours on recherche celles de Naples, au point que presque toutes les cordes étrangères à l'Italie s'écoulent sous cette dénomination.

La supériorité des cordes d'origine, animale et les raisons pour lesquelles celles d'Italie sont les meilleures, étaient déjà connues du temps de Nicolas Amati. Un passage de l'ouvrage de Mersenne sur la musique nous en donne la preuve.

Certes, on a beaucoup perfectionné depuis cent ans la manière de régler les instruments, mais déjà vers le milieu du XVIIIe siècle les exigences toujours croissantes de l'art du violon qui avait pris son essor avec Corelli, inspirèrent un homme peu ordinaire, le célèbre *Cordaro* Angelo Angelicci, auquel on doit les derniers perfectionnements de cette industrie sans laquelle la lyre est muette.

La justesse et la solidité des cordes ont été de tout temps le cauchemar des violonistes : il paraît que sous ce double rapport celles d'Angelo Angelicci ne laissaient rien à désirer.

Le moyen indiqué par Le Roy dans son ouvrage sur le luth paru en 1570, pour vérifier si une corde est juste, est encore le seul que nous connaissions : il consiste à prendre la corde à ses deux extrémités entre le pouce et l'index de chaque main, à la tendre légèrement et à la mettre en vibration avec le petit doigt. Si l'on voit distinctement l'image de deux cordes, elle est juste, dans le cas contraire, elle est fausse. Ce procédé donne des résultats appréciables, particulièrement pour les cordes fines comme les chanterelles.

Le seul contrôle efficace est, le violon une fois monté et accordé, de vérifier si toutes les quintes de deux cordes consécutives se trouvent bien en face l'une de l'autre. Dans ce cas, les cordes sont parfaitement cylindriques et de diamètre égal dans toute leur longueur.

Où reconnaît-on la qualité des cordes ? — A l'usage seulement. Un lot entier peut être mauvais comme toute une fournée de pains peut être brûlée au four ou pétrie avec de la mauvaise farine. Il existe bien quelques signes extérieurs qui permettent de préjuger, mais il ne faut pas trop s'y fier.

Les chanterelles doivent être transparentes et lorsqu'on serre un paquet dans la main elles doivent paraître élastiques, et revenir promptement comme un ressort d'acier, sans se casser. Elles ne doivent pas changer de couleur lorsqu'on les comprime.

Ces signes prouvent que la raideur n'est pas artificiellement obtenue par des sels à base d'alumine.

Les cordes de *La* et de *Ré* doivent au contraire être très molles lorsqu'on les comprime, mais elles doivent promptement revenir à leur état cylindrique sans se casser. Si elles étaient trop dures l'intonation en serait difficile et la qualité de son mauvaise.

En général, les cordes qui ont beaucoup de torsion sont plus souples, plus élastiques que les autres. Ce sont les meilleures au point de vue du son et, ce qui n'est pas à dédaigner, de la solidité.

Quant aux cordes filées qui doivent avoir été tendues dans de certaines conditions hygrométriques, avant d'être recouvertes du fil métallique appelé *cannetille*, afin que ce dernier fasse bien corps avec le boyau, l'expérience seule peut en faire juger.

Il est des violonistes qui humectent de temps en temps légèrement leurs cordes d'huile fine, sur l'instrument monté, dans le but de les protéger contre l'humidité. Je ne conseillerai pas de suivre leur exemple, l'huile ayant l'inconvénient de graisser les crins de l'archet et de leur enlever le mordant.

Je ne parlerai que pour mémoire des chanterelles métalliques. Elles ont le défaut matériel de couper les chevilles, le sillet, le chevalet, le cordier et les doigts de l'exécutant ; elles mettent, de plus, les crins de l'archet promptement hors d'usage. Quant à leurs qualités sonores, je laisse à mon lecteur le soin de les apprécier suivant la délicatesse de son ouïe.

LUCIEN GREILSAMER.

(*A suivre.*)





LE MOIS

Concerts

CONCERTS LAMOUREUX -- PROMÉTHÉE TRIOMPHANT

La démocratie musicale est en marche. Elle va s'inspirant de Michelet, de Renan, de Comte, de M. Paul Reboux, du libéralisme, du positivisme, de la science et du socialisme, en un mot du Progrès et de la Vérité. A ce « tournant de l'Histoire » qui semble engager les destinées de la musique, désormais solidaire de la Pensée moderne, nous devons attendre l'esthétique nouvelle d'un idéal relevé, libéré du mensonge et de toute superstition.

C'est ainsi que, par la contribution de leur art, les auteurs de *Prométhée triomphant* entendent nous faire admirer la pierre imposante apportée par eux au nouvel édifice, temple de l'intégrale Beauté. Elle est de belle dimension, cette pierre, et on y lit beaucoup de choses intéressantes. M. Reynaldo Hahn, en composant son ode-symphonie sur le poème de M. Reboux, a écrit une page de la future Bible. N'en doutons pas, si fâcheux qu'en paraisse le contenu. A ces auteurs, on pardonnera beaucoup, à cause de l'intention.

Qu'est-ce, au juste, que ce *Prométhée triomphant*. C'est un poème illustré et chanté qui nous fait assister en musique au défilé mythologique de nymphes éplorées, de dieux couards et de cyclopes frondeurs, venus vers Prométhée captif, cependant qu'au bas du roc, un parterre d'humanité socialiste se lève vers l'émancipateur, digne instituteur des temps présents.

Espèce de « *Crépuscule des Dieux* », Prométhée en est le Siegfried, beaucoup plus conscient. Triomphateur intègre et victime, il le dit en des phrases qui portent : son holocauste assure le bonheur des hommes.

Frappé d'une telle grandeur, M. Reynaldo Hahn a su préserver sa renommée en brossant d'une touche large, une sorte de fresque officielle, ou mieux un gigantesque « tableau de Salon » aux épisodes variés, à l'allure d'apothéose, et dont l'ampleur semble avoir surtout frappé.

En réalité, ce tableau, n'a pas l'excuse d'être lyrique. Remplissage choral, aux ambitions décoratives, il représente en musique un genre ni allégorique, ni dramatique, ni mystique, et qui n'est peut-être que le résultat de tendances mal accordées.

Pour être allégorique, il eût fallu au style un sens figuré, poétique, capable de lointains que la précision du poème refusait au musicien. Peu mystique, celui-ci n'a pas davantage senti le danger d'un texte impropre, par sa destination particulière, à ces haltes de l'imagination où l'âme musicale peut tendre à l'essor de sa vérité. M. Reynaldo Hahn avait-il des ambitions plus hautes ? ce point de vue lui a-t-il paru cristalliser l'art, au lieu de le précipiter vers la vie ? Mais alors, pénétré d'une vision objective le rendant esclave du lieu et de l'action, il devait faire du théâtre, du drame, et ne pas dénaturer l'ode traditionnelle, en en bouleversant l'esthétique précise.

M. Hahn n'a pas fait du drame. Pour qu'il y ait drame, il faut des caractères, des sentiments, des passions, des gestes, bref tous les reliefs d'un art sans ambiguïté. Ce n'est pas le cas. Rien n'est sculptural, rien n'est expressif dans cette musique sans accent. On connaît ce syllabisme noté qui prétend perpétuer, dans le chant et particulièrement dans l'art dramatique, les traditions de la *mélodie infinie*. Rien n'est plus morne. Ainsi, dans l'ode de MM. Reboux et Reynaldo Hahn, peuple et dieux n'ont qu'un idiome, celui de Prométhée ; et, quels que soient l'intention des mots, le sens des monologues ou dialogues et la parole du chœur, ce qu'ils disent en musique est d'une insignifiance qui n'a d'égale que la vulgarité du style poétique. Quel intérêt peuvent offrir ces êtres sans personnalité, capables d'abolir celle que leur prêtait le poème, et qui y parviennent grâce aux cadences d'une déclamation invariable, gauchement soulignée par l'orchestre ? Est-ce à cette atonie du langage chanté que

devait mener le récitatif wagnérien de *Tristan* et de *Parsifal?* Sans doute Wagner n'est plus de « mode », et notre temps le dénigre de telle sorte que peut-être M. Reynaldo Hahn s'offusquerait d'être jugé « wagnérisant ». Qu'il se rassure ; je n'entends pas le confondre avec l'auteur du *Ring*, pas plus que le comparer à Gluck. Au fond, l'ennui d'un tel mode apparaît.

Si, par des interludes comme ce cortège tapageur des Dieux, M. Hahn s'imagine avoir communiqué le mouvement et la couleur à son œuvre, il se trompe. Que signifie cette marche à trois temps ? Une sortie de la garde-robe olympienne ? — car, je suppose, symbolisme et psychologie n'entrent pour rien dans l'intention d'une telle image... d'Epinal. D'ailleurs, cette gloire au rabais dément les « superbes » lents et tristes (dit le poème), inquiets et « tremblants » qui, « l'angoisse dans les yeux » mais très forts tout de même, s'en viennent implorer le Titan vainqueur, avant de s'effacer « aux pentes de l'abîme ».

Ne prenons pas ce faux théâtre pour du mouvement et de la vie ; rien n'est plus vainement décoratif.

Cependant, le factice décor, les perspectives manquées et, en général, tous les mouvements du *Prométhée* de M. Reynaldo Hahn nous choqueraient moins si leur *extériorité* se compensait par la *vérité intérieure* des caractères et des passions. Justement, cette plastique capable de former les premiers en animant les secondes semble étrangère aux dons artistiques du musicien qui n'impose aucune expression-type, aucun mouvement d'âme au cours de sa composition basée sur le seul principe de littéralité d'un poème encombré de mots et de phrases très superflues.

Un musicien, surtout dans un genre lyrique, doit savoir élire ses motifs d'inspiration. Le danger est plus que jamais le texte compact adorné d'une mélopée, qui n'est pas la « mélodie infinie ». Tout n'est pas propre à mettre en musique ; il faut un certain discernement. Déjà Luther choisissait les versets pour ses chorals, et, après lui, les grands compositeurs y compris Bach, eurent ce souci. Il est surprenant, aujourd'hui, de voir tant de compositeurs traiter n'importe quoi, ce qui leur tombe sous la main, dans l'espoir *d'en faire* de la musique.

Pour que le théâtre, le poème chanté, l'ode-symphonie, bref, la moitié de l'œuvre d'art contemporaine subisse une pareille crise, il faut que la raison lyrique n'existe plus, hormis chez quelques artistes maîtres des valeurs objectives de l'image

et de la parole, de l'idée ou de la forme, et qui savent ne jamais sacrifier les droits de la musique. Ce sont nos symbolistes et les grands novateurs du drame musical. Quelle petite élite ! Les autres font du mélodrame ou recherchent le pittoresque par les moyens faux des gammes exotiques, simple article d'importation — ou par les orgies du timbre et de l'instrument. Il faut dire à M. Reynaldo Hahn, cette tendance est aussi la sienne. Son orchestre abonde en gros effets soulignés par les dehors d'une instrumentation bariolée, pleine d'artifices. Que cet orchestre, habile, qui sert aux interludes et pilote des *leitmotiv*, soit du « truc », c'est indéniable ; son pauvre soufflet attise bien mal la flamme improbable d'une œuvre qui, en résumé, n'a qu'un mérite, celui de tendre à l'éclat d'un finale honnêtement démocratique. Cette page, comme l'œuvre entière, rappelle les apothéoses de M. Charpentier ; elle propage aussi généreusement, par son orgue et ses chœurs, la foi nouvelle des sages, des artisans, des poètes, des savants et des mères, forts d'un « unanime élan de gratitude et d'amour » et dont l'hymne monte vers Prométhée, « glorieux martyre divinisant l'idée du travail ». Est-ce la venue d'une esthétique ?

ALBERT TROTROT.



SOCIÉTÉ DES CONCERTS D'AUTREFOIS — (*Séance du* 30 *mars*).

Les instruments anciens ne font plus seulement la joie des brocanteurs et des érudits, mais la nôtre. Hors des collections et des musées, ils reprennent un souffle vivant et une âme rajeunie. On les avait mis au repos avec une respectueuse pitié pour leurs formes surannées, leurs voix flétries, leurs claviers muets. Il semblait qu'une restauration de cet art éteint ne pourrait avoir qu'un intérêt rétrospectif. Et voici que les vieux bois et les clavecins se sont ranimés, dans toute leur fraîcheur, et qu'ils nous révèlent, avec la richesse de sonorités nouvelles, les chefs-d'œuvre qui leur sont rendus. Il ne s'agit pas d'une reconstitution artificielle mais d'une véritable renaissance. D'un art pittoresque et expressif nous avions fait un art abstrait, tout

en lignes et en formules. Nous avions gravement effacé les vives couleurs, comme on a gratté ou vernissé les colonnes des cathédrales et badigeonné de plâtre les peintures murales. Et maintenant nous avons la surprise de découvrir Bach au clavecin. Ce n'est pas un triste exercice de contrepoint, qui ne sollicite que le plaisir de l'esprit, mais, sous les doigts agiles de Mlle Delcourt, avec les ressources d'une orchestration habile, un entrelacement gracieux d'arabesques et un jaillissement de couleurs. Les *Tricoteuses* de Couperin, finement détaillées, ont paru une exquise miniature.

Il n'y a pas à faire sans doute le procès des instruments modernes, mais d'une certaine interprétation classique qui affecte une démarche pesante pour souligner hors de propos le relief de la facture étouffant soigneusement toute sonorité par fausse tradition, absolue méprise sur la véritable coloration de la musique de clavecin. Il y avait bien du charme et de curieux effets dans l'alliance de la contrebasse et du hautbois d'amour qui rendirent trois petites pièces de Boismortier. Mme Wurmser sut tirer d'une sorte de harpe irlandaise une douceur voilée et mélancolique. Ce fut une vision trop courte. Mais *l'Air de ballet* de Sacchini et la *Sinfonia* de Hasse firent de cette soirée une fête de gaîté lumineuse. Dans le décor de cette Salle des Agriculteurs, sous les ampoules en muguets et les fresques rustiques, le grincement endiablé et la verve ronflante de la vielle mit soudain un entrain si agreste que les rires éclatèrent, et ce fut encore un franc succès.

JOSEPH TRILLAT.



CONCERTS D'AVANT-GARDE

SALLE FEMINA. — *Lundi 9 mars 1908.*

Une heureuse facilité dans le développement de motifs rapide, une intensité de vie et d'esprit qui déborde en scherzos incomparables telles sont les qualités maîtresses des œuvres qui vous ont été présentées au dernier *Concert d'Avant-Garde*. Cependant, pour que la critique n'y

perde pas ses droits, il lui faut aussi signaler une insuffisance extrême de la part de nos compositeurs contemporains à nous révéler un peu de leur âme apaisée, moins rieuse. Il semble qu'il leur est impossible de s'exprimer en de larges phrases, d'écrire des andantes d'une inspiration toute intérieure. L'émotion, dans ces pages, où ils vont à tâtons, fait complètement défaut, et nous sommes amenés à regretter les suavités bienfaisantes de Beethoven ou les troublantes rêveries de Schumann. Malgré ces défauts, la quintette de M. Leo Sachs vaut bien cependant la peine que l'on s'y arrête. « Un Agitato », un « Scherzando », un « Allegro energico » des plus brillants rachètent dans une large mesure les faiblesses de l'Andante. Et si les idées tout à fait neuves n'y fournillent pas, l'unité de cette œuvre, son étonnante clarté, l'aisance parfaite, au milieu desquelles elle se développe sont un gage suffisant du bon goût et de la fine éducation de ce musicien.



SOCIÉTÉ CHORALE DES INSTITUTEURS TCHÈQUES

Ce furent trois concerts fort beaux et fort touchants, non tant par la valeur des œuvres que par le mérite d'une exécution vivante et dévouée, qui donne à ces cinquante voix masculines la souplesse de mouvement et presque la variété de couleurs d'un orchestre. M. Ferdinand Vach est un chef attentif et entraînant, dont le seul défaut est de jouer parfois en virtuose de l'instrument docile qu'il dirige : quelques contrastes exagérés, quelques point d'orgue inutiles, et un certain pathétique, qui nous semble outré, dans les compositions savantes de Fœrster, Novak ou Neuman. Mais, dans les œuvres directement inspirées du chant populaire une verve et un accent qui ont provoqué aussitôt l'enthousiasme du public. En cette musique fraîche, sauvage et délicate comme l'anémone sylvie ou comme le feuillage tremblant du bouleau, se mire l'âme tchèque, si tendre que de longs malheurs ne l'ont point endurcie.

Louis Laloy.

Bien que tardivement nous avons à mentionner une agréable séance donnée par Mme Dietz à la salle Femina. L'artiste a préludé par une Causerie sur Schumann (sur lequel on a tant écrit et tant parlé, pour dire souvent assez peu). Mme Dietz a été précise et brève, ce qui est un mérite. Puis elle a illustré sa causerie par les Kreisleiriana, une partie du Carnaval et d'autres pièces qu'elle a jouées dans le vrai style. On l'a entendue enfin dans du Mozart, du Rameau, du Chopin et du Debussy, preuve d'un sage éclectisme et d'un souple talent. Mlle Hélène Sirbain, de l'Opéra-Comique, fut empêchée par un malencontreux rhume de chanter avec tout son charme habituel ; cependant elle mérita et recueillit des applaudissements.

A la Schola Cantorum, M. Motte la Croix, a prouvé une fois de plus d'un puissant tempérament de pianiste. C'est une précision et une vigueur qui sont allées jusqu'à la sécheresse dans certains passages de Prélude, Choral et Fugue et dans la Sonate piano et violon, de Franck. Dans le Debussy et dans l'Albeniz, surtout, il fallait de la furie et M. Motte la Croix en a mis. N'eu concluez pas qu'il manque de charme ; il a joué à la perfection cette délicate œuvre de D'Indy : « Tableaux de voyage », dont certains sont de délicieuses miniatures où le soin du détail n'atténue en rien l'effet de l'ensemble.

Mlles Fernande et Mary Pironnay ont, à leur ordinaire, fort agréablement chanté. Mlle Mary Pironnay s'est fait excuser d'un enrouement dont on s'est à peine aperçu. Nous avons déjà dit plusieurs fois ici tout le charme et le savoir de cette artiste qui est une des gloires de la Schola.

F. G.



SCHOLA CANTORUM

La Schola nous a donné en deux fois une excellente exécution de la Messe en *Si* de Bach. Orchestre attentif, chœurs recueillis, solistes pleins de respect pour l'œuvre qu'ils interprétaient, tout cela a laissé une impression d'unité qu'on est heureux de rencontrer à la Schola. Le changement de salle

aura certainement un très bon effet sur ces exécutions qui se trouvaient un peu à l'étroit rue Saint-Jacques, et qui prennent



UN AMI DE LA SCHOLA

leur véritable caractère chez Gaveau. J'ai dit, l'année dernière, ce que je pensais du style que la Schola prête à Bach, et l'idéal auquel ces exécutions se voient soumises. Je persiste

à croire que nous ne nous trouvons pas ici en face de la vérité historique, mais en présence d'une interprétation hautement morale, qui n'eût pas satisfait un amateur de musique de 1730. La religiosité musicale de Bach emploie pour se manifester des moyens extérieurs, qui sont ceux du *bel Canto* italien. En réduisant ces formes d'apparat aux proportions de nos mélodies modernes, en les soumettant à l'esprit du dernier *Motu proprio*, nous faisons avant tout une œuvre pie, ces réserves admises, l'exécution, je le répète, a été tout à fait excellente.

J. E.



CONCERTS ROSENTHAL

Dans le Mercure de 1714 on peut lire le passage suivant : « Je m'étendrais davantage sur les pièces nouvelles si je ne craignais de soulever contre moi le public et les auteurs. Il faut pourtant que j'en parle puisque c'est un des articles qui font le plus de bruit dans le monde. Mais, si les auteurs veulent m'en croire, qu'ils me donnent par écrit ce qu'il leur plaira que je dise de leurs ouvrages. S'ils sont équitables, ils consulteront les suffrages du public, pour se rendre justice ; s'ils ne le sont pas, je ne ferai pas un ridicule usage des mémoires qu'ils m'enverront. » M. Rosenthal a entendu l'appel de Mercure, et voici un petit mémoire qui renseignera nos lecteurs infiniment mieux que nous ne saurions le faire nous-même, sur les auditions données par le grand pianiste :

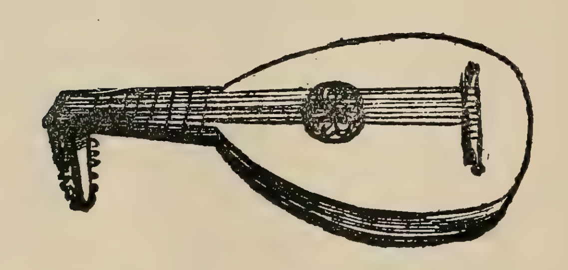
« Moriz Rosenthal, de taille moyenne, puissamment musclé, respire la force. Son masque énergique, au front élevé et volontaire, au nez légèrement aquilin, au menton opiniâtre, complète bien cette impression de vigueur. Admiré, adulé depuis son adolescence, il est resté simple et naturel : aucune trace de pose. Il entre dans la salle de concert, salue avec un noble sérieux, s'assied et attaque le piano Steinway. A partir de ce moment, le monde ambiant n'existe plus pour lui. Tour à tour, ses doigts caressent les touches comme des frôlements

d'ailes de papillons ; il les fait chanter, soupirer, haleter, sangloter, hurler ; il déchaîne l'ouragan et le tonnerre et apaise de nouveau les flots sonores. Et pendant que ses doigts font ces miracles de rapidité vertigineuse, de sûreté, de précision, d'expression subtilement nuancée, ses traits restent marmoréens et hermétiquement fermés, et, seul, son regard perdu dans un rêve lointain laisse deviner les tempêtes qui bouleversent son âme.

« Au point de vue de la technique, c'est un phénomène prodigieux : une réincarnation de Liszt avec, en plus, la poésie sauvage de Rubinstein et le mélange de fougue impétueuse et de dandysme élégant de Tausig. Pour expliquer Rosenthal, il faut avoir recours à la métempsycose.

« Etonnant, sublime ! tel il va nous apparaître dans les quatre grands récitals qu'il donne les 5, 14 et 21 mai, à la Salle des Agriculteurs.

« Rosenthal a eu partout de nombreuses ovations, mais les applaudissemeuts de Paris lui seront certainement plus sensibles que tous ses triomphes. »



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SEANCE DU 20 MARS 1908

La séance est ouverte à 4 heures chez M. Gaveau. Présents : MM. Poirée, Dauriac, Aubry, Prod'Homme, Ecorcheville, Malherbe, de La Laurencie, Guérillot, Gariel, de Bertha, Allix, Gaveau, Wagner, Forqueray, M. et Mme Lefeuve, Jean d'Udine, Charrier, Brenet, de Marsay, Greilsamer, Marnold, Prunières, Cesbron, Griveau, Fleury, Bouvet, Maurice Emmanuel, Quittard, Calmann-Lévy, Legrand, A. Laugier, Baudin, Petit, Boschot, Ruelle, Ravé, Knosp, Lyon, Mutin, Lejeune, Mmes Capoy, Daubresse, Pereyra, Babaian, Vallandri, Wiener-Newton, Delhez.

Après lecture du procès-verbal et de la correspondance, la parole est donnée à M. Gustave Lyon pour une communication sur la *harpe-luth*.

Messieurs,

La communication que notre si dévoué et si savant collègue Monsieur Ecorcheville m'a prié de faire devant vous aujourd'hui, aura deux mérites que vous voudrez bien ne pas contester.

Elle sera courte et surtout sera suivie de l'audition des musiques du XVIIe siècle que nous fera connaître une artiste charmante autant que musicale, Mademoiselle Lénars, 1er prix de la classe de harpe chromatique au Conservatoire National de Paris. C'est la première élève de Madame Tassu-Spencer qui obtint cette suprême récompense. Il ne lui manquait que le sacre de vos approbations ; vous le lui donnerez bientôt et je vous en remercie d'avance.

Je vous dirai tout d'abord que le luth à son de clavecin

que vous entendrez tout à l'heure, est dérivé du principe de la harpe chromatique sans pédales, comme pourront en dériver une série d'instruments à timbre particulier, étudiés spécialement ainsi que l'a été le luth de Beckmesser construit par votre serviteur.

Les grands et célèbres constructeurs des harpes à pédales à simple ou double mouvement du début du XIXe siècle, j'ai nommé Cousineau, Nadermann, Sébastien Erard, Dizzi et Camille Pleyel ont, comme la trilogie des Amati, Garnérius, et Stradivarius pour la lutherie à archet, fixé définitivement le diapasonnement (et non le diapason ainsi qu'on le dit bien fautivement, mais couramment de nos jours), des harpes du XIXe siècle.

C'est une nécessité pour les constructeurs de s'incliner devant ces données pour la harpe comme devant les constantes adoptées pour le violon et les autres instruments du quatuor, à tel point que, si quelque chercheur espérait à l'heure actuelle faire, d'autre façon, des violons meilleurs que ceux de Stradivarius, il devrait, à l'origine même de ses recherches, considérer comme intangible la longueur des cordes vibrantes adoptée par les maîtres luthiers d'il y a 300 ans et conservée avec respect par leurs continuateurs jusqu'à nos jours.

Et cependant, si l'on voulait, actuellement, employer les chanterelles dans les mêmes conditions de résistance qu'au XVIe siècle, il serait nécessaire de raccourcir la longueur vibrante des cordes, c'est-à-dire le diapasonnement en raison inverse de l'élévation du diapason actuel.

Je dois rappeler, en effet à ce sujet, que du temps de Stradivarius le *la* de la clé de sol, (le *la* du milieu du clavier de nos jours) la 58e note de l'échelle chromatique des sons, en partant pour le son 1 de l'*Ut* grave de 32 pieds de l'orgue, ce *la* bien défini désormais pour tous, correspondait à 810 vs. par seconde, tandis qu'actuellement notre *la* normal en fait 870.

Or, si vous voulez bien considérer que dans cette région de l'échelle des sons, un ½ ton correspond à 50 v.s. environ (le *la* dièze en a en effet 922) vous devrez admettre que la note *la* du temps de Stradivarius était un sol dièze faible de notre époque.

Nous devons donc reconnaître que les cordes employées de nos jours, quelles que soient leurs grosseurs' sont plus tendues que

celles de même grosseur qu'eussent employées les artistes il y a 3 siècles.

Voilà pourquoi les pauvres Stradivarius ont des *défluxions* de poitrine, si j'ose m'exprimer ainsi, et pourquoi les luthiers modernes sont obligés de retabler ou de changer les âmes de ces merveilles conservées jusqu'à nous. Voilà aussi pourquoi les chanterelles construites pour résister sans casser à 18 kil. par m/m carré de section, cessent si brusquement et si fréquemment leur service au moment précis où on leur demande le vibrato le plus énergique.

Si nous pouvions nous étendre sur ce sujet, nous vous démontrerions les deux nécessités suivantes : 1° Obligation pour les chefs d'orchestre de maintenir et, au besoin, de ramener toujours au *la* normal leurs musiciens, sans quoi ils arrivent à la fin d'un ouvrage à exiger des chanteurs, sous le nom d'*ut* dièze moderne, un joli petit *ré* dièze aigu, d'il y a 300 ans, qu'aucune voix, même du temps de Stradivarius n'a jamais été capable d'émettre d'une façon sûre.

2° Nécessité pour les joueurs d'instruments anciens de les maintenir au diapason du *la* 810, seule façon de ne les pas anémier et de donner une idée nette des sonorités rêvées et voulues par nos grands ancêtres, en même temps que sera réalisé l'accord avec les instruments à vent usités à ces époques lointaines.

Mais je vous demande pardon ! Ces questions d'acoustique ou de musique pratique sont si captivantes pour qui s'en occupe quelque peu, que bientôt il s'y cantonne, s'isolant du reste du monde, sourd aux bruits de la terre, oublieux des contingences de la vie jusqu'à paraître manquer d'égard aux auditeurs charmants que vous êtes.

Je reviens donc à mes moutons, en vous rappelant à ce propos que les cordes harmoniques de harpe, comme celles de violon ont été faites de tous temps avec des boyaux de moutons frais pour les cordes d'Italie et de France, et secs pour les cordes allemandes sans que, depuis 3 siècles, de grands changements aient été apportés ni à leur mode de fabrication, ni à leurs qualités.

L'art des grands maîtres luthiers de harpe a donc ainsi eu tout le temps nécessaire pour fixer empiriquement les longueurs des cordes les meilleures pour chaque note, ainsi que la meilleure

disposition relative de celles-ci ; c'est ce qui les a conduits à adopter des largeurs d'octaves croissant suivant une certaine loi de l'aigu au grave.

Ces élargissements d'octaves tiennent compte :

1° de la grosseur de la corde et 2° de l'écart utile à maintenir entre deux cordes voisines, pour le passage commode, rapide et sans frisement, du doigt et de l'ongle dans cet intervalle.

La harpe chromatique a donc dû s'incliner devant les habitudes acceptées par les luthiers et aussi par les artistes exécutants et le problème qui se posait au moment de l'étude d'une harpe chromatique était le suivant :

Entre les 7 cordes d'une octave donnée d'une harpe à pédales, placer les 5 cordes supplémentaires donnant l'unisson des notes noires du clavier du piano dans cette octave considérée, sans que l'étendue en largeur de ce groupe de 12 notes soit sensiblement plus grande que l'intervalle admis pour la même octave dans les harpes à pédales.

Le principe du croisement du groupe des cordes blanches par le groupe des cordes noires en un point voisin du milieu des cordes et tel que les frisements fussent faciles à éviter, solutionna la question et la harpe chromatique naissait.

Des virtuoses se formaient, les questions de sonorité ou plus moelleuse ou plus perçante, encore à l'étude d'ailleurs, furent successivement abordées et de chaque série d'expériences découlèrent des règles précises, susceptibles d'éclairer plus complètement le problème si obscur hier encore de la question des *timbres*.

J'en commençais l'étude en m'imposant une méthode de travail qui, suivie d'une façon continue, devait, dans un temps plus ou moins long, mais fini, donner les solutions cherchées, quand mon ami Taffanel, chef d'orchestre de l'Opéra vint me trouver et me dit ceci :

« Chargé de monter les Maîtres chanteurs à l'Opéra de Paris, j'ai été à Bayreuth, Munich, Berlin, etc. et nulle part, je n'ai trouvé la réalisation parfaite de la sonorité que Wagner désire et a si bien définie pour le luth ridicule dont s'accompagne Beckmesser. Je viens à vous, mon cher ami, pour que vous nous sortiez d'affaire ».

La question était imprévue, autant que nouvelle, je n'ai pas besoin de vous le dire ; mais je reçus de ce grand

artiste des renseignements tellement précis relativement au timbre cherché que je n'hésitai pas et je le conduisis dans mon laboratoire auprès de mes sonomètres et d'un squelette de harpe chromatique qui me servait de support pour tendre les cordes de différentes matières et de constitutions variées. Du premier coup, je lui donnai l'impression qu'il voulait obtenir. Le luth de Beckmesser sortait des limbes et 6 semaines après, l'instrument terminé était joué à l'Opéra par l'artiste Franck (après deux heures d'étude) pour la plus grande joie des admirateurs de Wagner qui voulurent bien, en grand nombre, m'adresser, ou envoyer à Mr. Taffanel, l'expression de leur satisfaction particulière au point de vue de la réalisation parfaite du timbre typique possédé par l'instrument accompagnateur de l'idéal Beckmesser Renaud.

A ce propos, qu'il me soit permis, en passant, de vous donner lecture de la lettre que voulut bien m'adresser Madame Cosima Wagner, à ce sujet.

Bayreuth, 2 juillet 1899.

« Monsieur,

« Le luth que vous avez eu l'extrême obligeance de destiner aux représentations de Bayreuth a été produit en présence des trois maîtres de chapelle et des harpistes de notre orchestre. Il n'y a qu'une voix sur la beauté, l'avantage et le mérite de votre invention.

« Cet instrument, ravissant par la forme autant que par le son, décorera notre salle de musique et je ne saurais vous dire, Monsieur, combien je suis sensible à votre aimable attention.

« Recevez, Monsieur, avec mes remerciements et ceux de mon fils, l'assurance de ma considération bien distinguée.

C. WAGNER. »

Or, Messieurs, c'est un phénomène du même ordre qui s'est présenté pour la réalisation de la harpe luth à son de clavecin dont j'ai à vous dire deux mots.

Remplaçons Wagner par Jean-Sébastien Bach. Substituons au maître Taffanel le savant docteur Albert Schweitzer et

voyons ce qu'il m'a dit, non pas, hélas! de vive voix, puisque je n'ai pas encore l'honneur de connaître Monsieur Schweitzer, mais dans son admirable monument J.-S. Bach, le musicien-poète.

C'est au chapitre XI où il signale l'esprit inventif de Bach en ces termes, page 152 et suivantes :

« De l'autodidacte, Bach avait l'esprit inventeur. Autant les théories lui répugnaient, autant tout ce qui était expérience pratique l'attirait. Il connaissait à fond la structure de tous les instruments et réfléchissait sans cesse à la façon de les perfectionner. De là, sa sympathie pour Scheibe, le facteur d'orgues qui, lui aussi, avait le goût des essais et des inventions. Bach dut l'encourager plus d'une fois à pousser ses recherches et à pénétrer plus avant dans les secrets de son art. »

Je m'arrête un seul instant pour ajouter à mon admiration absolue pour le grand Bach musicien et poète, le témoignage de ma gratitude envers ce cœur d'or, cet homme de bien, de volonté droite, d'énergie si libéralement mise au service des chercheurs et des inventeurs qu'il encourageait, appréciait et amenait à produire ce que son cerveau gigantesque prévoyait ou désirait.

Et voyez comme au point de vue philosophique, un génie comme Bach, peut, même disparu, manifester son action sur les actes futurs des humains, ses admirateurs. Parce que son panégyriste, M. Schweitzer, m'a fait aimer Bach plus encore que je ne l'aimais en m'en faisant partager plus intimement la vie, parce qu'une artiste comme Mlle Lénars, admiratrice passionnée des œuvres de ce Maître du clavecin et de l'orgue, a eu les mêmes aspirations que celles du grand Bach et qui m'ont été révélées page 153 du livre de Schweitzer, la harpe-luth à son de clavecin a été réalisée.

M. Schweitzer nous dit en effet ceci :

« La question du perfectionnement du clavecin le préoccupa de tout temps. Il vit bien les commencements du piano moderne car, dès 1740, Gottfried Silbermann construisait des *Hammerclaviere* (clavecins à marteaux). Frédéric le Grand, avait toute une collection de Fortepianos sortant de sa fabrique. Mais, tout en encourageant Silbermann à poursuivre ses essais, Bach ne se déclarait satisfait ni du mécanisme, ni du son du nouvel instrument. Il rêvait un instrument à sonorité *aussi souple*,

aussi flexible que possible et, se fit, en 1740 construire par le facteur d'orgues, Zacharias Hildebrand, un clavecin-luth, qui devait remplir ces conditions.

Pour *prolonger le son*, il avait imaginé deux rangs de cordes à boyau et, de plus, un rang de cordes métalliques en octave »

Ainsi Bach voulait un instrument à *cordes pincées*, mais à sonorité *prolongée, souple et flexible*. Voilà les trois mots qui remplacèrent avantageusement dans mon esprit, « le Mane Thecel Pharès » de nos jeunes études.

La sonorité sèche, courte et raide d'un jeu de clavecin est fonction du mode d'ébranlement de la corde par sautereau.

En effet, il est une loi d'acoustique pratique que je puis résumer sous une forme imagée, mais qui répond très exactement à la réalité.

La sonorité perçue est de l'ordre et de la forme de l'ébranlement vibratoire produit. Si je pince la corde avec un bec dur, sec, raide, j'aurai un son qualifié de même. Un marteau dur et plat donnera un son dur et plat ; un marteau rond et souple déterminera une sonorité ronde et souple, etc...

Or, le sautereau du clavecin ne peut être large. Le plectre ou cuir chargé de soulever la corde jusqu'à ce qu'elle lui échappe ne peut être que fort étroit, pointu pour ainsi dire, la forme initiale de la vibration sera pointue, le son sera pointu sec et court.

Pour le corriger dans le sens rêvé par Bach, l'emploi de la corde à boyau qui, toutes choses égales d'ailleurs, donne un son plus rond à cause même de la constitution plus large de la corde pour le même poids de celle-ci, n'est pas la bonne solution à cause des défauts de stabilité d'accord et de justesse de la corde à boyau, et, ensuite, à cause de l'insuffisance de la force du plectre pour soulever la corde, ou de l'impossibilité d'obtenir une course suffisante pour le sautereau.

J'ai bien compris pourquoi l'essai ne satisfit pas Bach qui, dit Monsieur Schweitzer, dut continuer à se servir du clavicorde simple.

Ce que j'ai dit relativement à la forme à donner à la corde au début de sa vibration, vous a permis de voir pourquoi j'ai pensé à remplacer le plectre étroit et pointu du sautereau du clavecin par la partie arrondie et large de l'extrémité du doigt

humain ; mais puisque les cordes du clavecin, si elles étaient pincées ainsi, doivent donner un son de corde pincée mais *gras, rond,* souple et flexible en même temps que plus prolongé, l'étude paraissait raisonnable d'une harpe montée avec des cordes de clavecin ou s'en rapprochant tout au moins et l'adoption du système permettant le chromatisme si cher à l'illustre Bach s'imposait. Et voilà comment est née cette harpe-luth à son de clavecin ; comment c'est Mlle Lénars qui, en ayant eu la prescience, en a eu la première épreuve.

Si bien qu'à l'heure actuelle trois types sont réalisés d'instruments à cordes pincées par le doigt sur le principe de ma harpe chromatique sans pédales.

1° La harpe chromatique 78 notes, du *ré* 15 au *sol* 92 avec des tensions de cordes décroissant de 55 kg. à 3 kg. ½.

2° Le luth des Maîtres Chanteurs 45 notes, du *do* 37 au *sol* 80, les tensions varient de 27 kg. à 5 kg. 500.

3° Enfin le luth-clavecin, 61 notes, du *la* 22 au *do* 82 avec des tensions étageant de 53 kg. à 6 kg.

C'est cet instrument que je vous présente, heureux de reconnaître le rôle de Bach et du Docteur Schweitzer dans sa genèse. Ils ont guidé ma pensée.

La pensée est de l'action embryonnaire. Vouloir est déjà pouvoir un peu. Chercher à étendre le domaine de l'art doit être l'incessant souci de ceux qui savent combien il apporte à nos cœurs trop souvent meurtris ou affligés, de joies discrètes et de consolations par l'espérance.

Heureux si j'ai pu provoquer les œuvres musicales que les compositeurs modernes m'ont manifesté l'intention d'écrire pour cet instrument à sonorité pure et poétique et qui seraient restées dans le néant par suite d'impossibilité de réalisation matérielle si n'avait pu être réalisé l'un des rêves du poète-musicien.

Si cette récompense m'est quelque jour donnée, elle comblera mon ambition.

La forme que vous avez devant vous ne répond pas à l'idéal du premier quart du XVIIIe siècle. Les harpes luths en construction sont de style gothique et de style renaissance, mais elles garderont la double colonne afin de bien distinguer aux yeux de la masse, le luth-clavecin, à monture métallique, de la harpe ordinaire à monture de cordes en boyau. Cela

permettra d'éviter des appréciations erronées, soit voulues, soit involontaires et tout au moins de les différencier aux yeux, si les oreilles voulaient être sourdes. Il est toujours utile de se rappeler le dicton normand : *pour une année où il y a pas de pommes, y a des pommes, etc...*

Mlle Lénars va vous faire entendre sur les deux instruments :

a) *Allemande* . . . . BOQUET
b) *Gigue* . . . . PINEL

SUR LA HARPE

c) *Prélude*. . . . . DUBUT
d) *Sarabande* . . . . BOQUET

SUR LA HARPE LUTH

Vous verrez, ainsi qu'a voulu vous le démontrer le charmant conférencier que nous allons applaudir tout à l'heure, le *luthophile* M. Ecorcheville, combien ces vieilles musiques écrites pour le luth ont un charme plus particulier sur un instrument dont la sonorité rappelle d'une façon très évidente celle du luth et puisse le jeu délicieux de Mlle Lénars me faire pardonner l'aridité de cette causerie.

La parole est donnée à M. Ecorcheville pour une communication sur *le luth et son école française du* XVIIe *siècle :*

« Le luth a toujours été depuis le XIIIe jusqu'au XVIIe siècle un instrument aristocratique, il fut l'instrument des rois, comme le roi des instruments. Bien des raisons justifient cette situation privilégiée : la difficulté du jeu, la sonorité délicate, le prix de l'instrument, etc.... Mais la cause véritable doit être cherchée dans ce qu'on pourrait appeler la PERSONNALITÉ HARMONIQUE du luth. Le luth offre, en effet, à l'exécutant, dans ses cordes rassemblées toute la musique, et, de quelque façon qu'on l'envisage, il nous suggère toujours l'idée d'accord et de simultanéité. Son effort dans l'ordre de la musique peut se comparer à celui de l'aristocratie et de la royauté dans l'ordre politique.

Cette concordance une fois posée, il est facile de la vérifier par les faits historiques, et d'associer les destinées du luth à l'histoire de la monarchie. L'école française des luthistes du XVIIe siècle nous apparaîtra donc liée au sort du régime politique de la France, et de son état social. L'apogée de ce régime (1660) correspond à la plus grande gloire du luth. D'autre part, une transformation s'accomplit dans les esprits dès la fin du XVIIe siècle, et se traduit en musique par un style nouveau, qui sera celui de notre symphonie classique. Cette révolution est fatale au luth. Nous pouvons comprendre comment elle s'accomplit, en lisant les polémiques dont les ouvrages de Baron et de Matheson nous ont conservé le souvenir. L'école française du luth du XVIIe siècle se trouve de la sorte, et d'une façon très générale, située dans l'histoire. Il appartiendra à l'érudition de la caractériser plus précisément. »

L'audition qui suivit comprenait des pièces de cette école exécutées par différents dispositifs : sur la harpe et sur la harpe-luth par *Mlle Lênars ;* au piano par *M. Ecorcheville ;* à la guitare par *Mlle Cottin et M. Alfred Cottin;* à l'orchestre par la *Société des Concerts d'Autrefois* (Mlle Delcourt, MM. Bleuzet, Desmonts, Fleury, Michaud et Nanny).

Le président rappelle que le prochain Congrès de la Société doit se tenir à Vienne au mois de mai 1909, en même temps que les fêtes du centenaire d'Haydn. Une discussion s'engage au sujet de la participation de notre section à ce Congrès. M. Lyon propose de reprendre un certain nombre de questions qui ont déjà été discutées au Congrès de Paris en 1900. Plusieurs vœux sont formulés et notamment par M. Dauriac. La Section décide de reprendre dans une prochaine séance cette discussion, et prie instamment tous ceux de nos Collègues qui voudraient prendre part en quelque façon que ce soit aux travaux de ce Congrès, de transmettre dès maintenant au Comité leurs intentions.



SEANCE DU 4 AVRIL

La séance est ouverte à quatre heures chez M. Gaveau.

Présents : M. E. Poirée, président ; MM. Laloy, Ecorcheville, Quittard, Forqueray, Guérillot, Pirro, Ch. Bouvet, Allix,

de Marsay, Greilsamer, Baruzzi, Lefeuve, Sautelet, L. de la Laurencie, Petit, Cesbron, Calmann-Lévy, Tuder, Ruelle, de Bertha, Gariel, Tiersot, Dauriac, Dr. Laugier, A. Laugier, Mmes Laloy, Babaian, Daubresse, de Chabannes, Wiener-Newton, Delhez et Fouquier.

M. Laloy fait une communication sur la *Correspondance de Glinka* dont M. Findeisen vient de publier deux volumes. Glinka s'y montre à la fois confiant et susceptible, et d'une santé délicate. A deux reprises, ces lettres sont datées de Paris, et nous trouvons alors des anecdotes et des jugements fort intéressants pour nous. M. Laloy lit quelques-unes de ces lettres, en les commentant, et souhaite d'en voir paraître une traduction française.

La parole est donnée à M. Quittard pour une lecture sur les *Chansons du* XVe *siècle* qui paraîtra prochainement ici même.

M. Quittard illustre sa communication de quelques œuvres, à une, deux et trois voix, de Acourt, Binchois, Heyne, Fontaine, Dufay et Césaris, exécutées par : *Mlle Babaian* (Soprano), *M. Sautelet* (Ténor), *M. Le Flem* (baryton), *M. Levallois* (flûte), *M. Bertheaume* (harpe), *M. Bouvet* (violon), *MM. de la Laurencie* et *Laloy* (violoncelles), *M. Lacroix* (trombone).

La séance est levée à six heures.



SOMMAIRE DU BULLETIN INTERNATIONAL DE MARS.

Le Congrès de Vienne en 1909.
H. THUEN. — *Tanz im Mittelalter.*
The Groundwork of Conducting.
E. PRAETORIUS. — *Werke von Hieronymus Praetorius.*
Bibliographie et communications de Sections.

SOMMAIRE D'AVRIL.

A. SCHERING. — *Haendels Entlehnung.*
ABDY WILLIAMS. — *Accompaniment of Greek Melodies.*

SOMMAIRE DU RECUEIL D'AVRIL.



RECTIFICATION

Le procès-verbal de la séance du mois de juin de la *Société Internationale de Musique* (section de Paris) m'attribue une conclusion tout à fait opposée à mon opinion.

On admet d'ordinaire aujourd'hui, en Allemagne surtout, l'existence presque simultanée de deux théoriciens ayant porté le nom de Johannes de Muris : l'un aurait écrit la *Summa* et le *Speculum* (c'est-à-dire le traité le plus considérable, et non pas seulement par sa masse, que nous ait légué le Moyen Age), l'autre les divers opuscules, tous plus ou moins imprégnés de la doctrine de l'*Ars nova*, qu'ont publiés sous son nom Dom Martin Gerbert et De Coussemaker. C'est donc celui-ci qui aurait le premier formulé la prohibition des quintes et octaves parallèles.

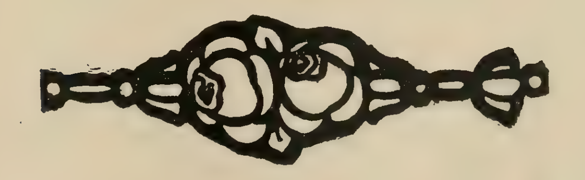
La distinction des deux Muris est un épisode de cette curieuse tendance au dédoublement grâce à laquelle l'histoire musicale possède à présent deux ou trois Odon, deux Francon, deux Jean de Garlande : elle ne me paraît pas suffisamment justifiée et je ne l'admets en aucune façon.

Contrairement aux idées régnantes, la *Summa* ne peut pas être du même auteur que le *Speculum* : c'est ce que dans le

mémoire dont j'ai entretenu la section, je crois avoir démontré, non seulement par l'examen attentif du contenu des deux œuvres, mais par la comparaison de leur lexique technique. Dès lors, ou bien on voudra continuer à nommer Jean de Muris l'auteur de la *Summa*, et l'on aura ainsi non plus deux, mais trois théoriciens du même nom à la même époque, et cette conclusion extravagante se juge d'elle même ; ou bien, et tel est mon avis, il faut renoncer à prendre au pied de la lettre les attributions plus ou moins formelles des manuscrits. Je crois pour ma part à l'existence d'un seul et unique Johannes de Muris, le grand esprit à qui nous devons le monument du *Speculum*, le mathématicien et astronome qui fut recteur de l'Université de Paris de décembre 1350 à mars 1351. Boulay (*Historia universitatis Parisiensis*, 1668 ; t. IV, p. 321) l'appelle Julianus, mais cette divergence isolée ne fait pas sérieusement difficulté ; le recteur, c'est assurément notre savant, et lui seul peut avoir écrit le *Speculum*. Il n'est pas, ce me semble, fort difficile d'expliquer comment la génération suivante a ignoré son œuvre peu portative, et rattaché à l'autorité de son nom resté illustre (ou parfois à celle d'un autre !) les écrits courts et pratiques destinés à propager la doctrine qu'il avait précisément combattue.

Mon petit travail, établissant la nécessité de détacher la *Summa* du *Speculum*, n'était qu'une note préliminaire à une étude d'ensemble sur Johannes de Muris, Philippe de Vitry, et le mouvement des idées musicales à ce tournant du XIVe siècle qui vit naître le contrepoint.

G. ALLIX.





LETTRE DE BARCELONE

ORFEO CATALA

A TOUT Seigneur tout honneur ! Parlons, donc, d'abord, de l'*Orfeó Català*.

On a tellement l'habitude de croire que *nous ne sommes pas dans le mouvement*, on pense si volontiers que nous n'existons pas en Espagne, musicalement, qu'on est en vérité très heureux de pouvoir affirmer le contraire. Car, avouons-le, il y a de l'exagération dans tout cela. « L'Espagne est une belle indifférente », il faut en convenir, et mon excellent ami M. Henri Collet avait mille fois raison lorsqu'il l'affirmait ici même dans son remarquable travail sur la *Musique Espagnole*. Mais il n'y a pas de règle sans exceptions, paraît-il. Or, au milieu de l'indifférence quasi générale, la Catalogne travaille, la Catalogne s'agite, la Catalogne *existe*. On sait, du reste, la renaissance qui s'est opérée chez nous depuis la seconde moitié du dernier siècle. D'abord littéraire, elle devient bientôt politique. La Catalogne, jusque-là endormie, s'éveille, secoue sa torpeur — plusieurs fois séculaire, — et, en écoutant ses poètes, s'aperçoit tout à coup qu'elle a aussi un beau passé, une belle langue et une personnalité bien marquée. Elle constate également et sans beaucoup tarder qu'elle a aussi des chansons (comment pouvaient-elles lui manquer ?...) Disons le bien vite, ce fut l'*Orfeó* qui se chargea de les répandre. A ce point de vue-ci, nous devons proclamer que son influence a été chez nous bien grande. Et on peut le

dire, si la Catalogne actuelle commence à exister, musicalement, si elle recommence à vouloir chanter par elle-même, si elle produit déjà des ouvrages de tout premier ordre (1), c'est à l'*Orfeó* qu'on le doit, c'est à Millet, qui en est l'âme, à ses choristes et à leurs chansons.

Le moment serait à présent bien choisi pour tracer en quelques mots l'histoire de la Société chorale qui nous occupe. Mais j'ai appris, par hasard, que M. Collet en parle très longuement dans son deuxième article sur la Musique Espagnole. Je m'abstiens, donc, d'en parler en détail, malgré le grand plaisir que j'aurais eu à le faire, et me contente d'annoncer que son *Palau de la Musica Catalana*, qu'elle vient de construire, a déjà été inauguré.

C'est un véritable palais, en effet, que la maison de l'*Orfeó*. Au rez-de-chaussée se trouvent toutes les places destinées à la Société. Salle des répétitions vraiment superbe et une des pièces les mieux réussies. Bibliothèques, café, etc., le tout très confortable. Au premier, la grande salle de concerts, à deux étages, avec loges, balcon, etc. Au fond, sur l'estrade, un bel orgue à 60 jeux construit par la maison E. F. Walcker & Son, de Ludwigsburg. Cette salle, richement ornée, peut contenir en tout jusqu'à 3000 personnes.

Parlons maintenant de son inauguration. Ce fut une fête inoubliable dans laquelle on put y voir Monseigneur Casaañs, cardinal-évêque de chez nous, le maire de Barcelone, des sénateurs, des députés, des conseillers communaux, des représentants de nos principales sociétés, et, enfin, le tout Barcelone intellectuel. Monseigneur Casañas bénit le bâtiment, M. Joaquim Cabot, président de l'*Orfeó* et M. Lhuis Millet, son directeur artistique, lirent leurs discours et on acheva la cérémonie par un petit concert.

Après la belle fête dont nous venons de parler, l'*Orfeó* a donné 5 concerts publics avec le plus grand succès.

Voici les programmes : I[er] Concert : *Toccata et Fuga*, J.-S. Bach ; *Melodia*, Guilmant ; *Balada Catalana*, Daniel ; *Canti-*

(1) Il est évident, par exemple, que, sans l'*Orféo*, Nicolau n'aurait pas écrit ses dernières œuvres. Des productions chorales tout à fait remarquables (quelques-unes de vrais chefs-d'œuvre), que je signale au public français. Voici quelques titres : *La mort de l'escolà*, *La Mare de Deu*, *Teresa*, *Divendres saut*, *El noy de la Mare*, *Captant*, etc.

lena, Mailly, *Improvisation* (organiste : M. Eusebio Daniel) ; *Glosa* (première exécution), *Fête jubilaire* pour solis, chœurs, orchestre et orgue, Pedrell ; *Catalanesques*, Millet, et *Alleluia* d'Haendel. IIe Concert : *Symphonie en ré* (orgue et orchestre), Guilmant ; *Symphonie en* do *mineur*, Saint-Saëns, *Parsifal* (*Escena de la Consagracio del Graal*), R. Wagner. IIIe Concert : *Glosa*, Pedrell ; *Concert en* ré *mineur*, W. F. Bach ; *Basso ostinato*, Max Reger ; *Benedictus*, Max Reger ; *Pièce héroïque*, César Franck (organiste : M. Alfred Sittard) ; *Magnificat*, J.-S. Bach. IVe Concert : *Concert*, Haendel; *Passacaglia*, *Trois chorals*, *Adagio*, *Toccata*, J.-S. Bach (organiste : M. Alfred Sittard) ; *Magnificat*, J.-S. Bach. Ve Concert : *Variations Symphoniques*, César Franck ; *Concerto*, Rimsky-Korsakow ; *Romance*, Schumann, *Prélude*, Rachmaninow; *Gavotte*, Gluck-Brahms ; *Scherzo*, Borodine ; *Toccata*, Debussy (pianiste : M. Ricardo Viñes) ; *Parsifal*, R. Wagner.

Trois œuvres ont surtout été acclamées : *La Glosa*, du maître Pedrell, le *Magnificat*, de J.-S. Bach, et le *Parsifal*.

La Glosa, du maître Pedrell, *Festa Jubilar* dédiée à l'*Orfeó* pour fêter l'inauguration du *Palais de la Musique Catalane*, est un ouvrage tout simplement admirable. Et qu'on ne s'imagine pas que je me sers là d'un cliché pour faire plaisir au maître. Non, réellement, sincèrement, c'est là une production de tout premier ordre.

Ses qualités ? D'abord une richesse mélodique vraiment extraordinaire. Puis, de la couleur, de l'allure et de la saveur !...

On devine aisément que nos chansons n'y manquent pas et que l'œuvre en est, pour ainsi dire, toute parfumée. On sait, du reste, le grand talent et le tact exquis avec lesquels l'auteur de la *Celestina* sait les manier. Il y a notamment, dans la *Glosa*, une mélodie du XIIe siècle dont le maître tire un parti extraordinaire. L'œuvre, *bien de chez nous*, est on ne peut plus *sincère*. On sent, en effet, que le maître y a mis tout son cœur. Et je pensais, en l'écoutant, combien est inexact ce cliché qui court parfois les rues : « La musique de Pedrell est fort savante mais elle est presque toujours *froide* ». Oh ! comme tout cela est faux ! Froid, le maître Pedrell !... Froid, cet homme éternellement jeune, ardent, enthousiaste, qui se donne si volontiers à tout ce qu'il touche et qui vit, toujours, d'une façon si intense ! En vérité, ce cliché doit être rejeté à jamais car il ne répond aucu-

nement à la réalité. Et je regrette infiniment de ne pouvoir dédier que ces quelques mots à cette œuvre très importante qui mérite bien certainement autre chose que ce léger compte rendu.

La belle page de Wagner a été fort bien conduite par le maître Nicolau. Son effet a été plus que jamais saisissant. Cela a été surtout dû à la perfection des chœurs et à leur heureuse disposition.

Le *Magnificat*, qu'on donnait pour la première fois, a vivement impressionné aussi. D'aucuns croyaient que ce serait peut-être de la musique trop ardue pour notre public. Mais, au contraire (à la deuxième audition surtout), ce brave gros public s'est tout simplement emballé. Il est vrai que l'exécution du chef-d'œuvre a été on ne peut plus remarquable, on ne peut plus *vivante*, surtout, comme toutes celles que dirige le maître Millet (1).

Parlons maintenant des solistes. L'*Orfeó* avait engagé M. Alfred Sittard, organiste de la cathédrale de Dresde, et M. Ricardo Viñes, le pianiste bien connu.

M. Sittard est un artiste de talent. Il a un joli tempérament, une mémoire extraordinaire, il joue avec une aisance et un aplomb vraiment remarquables et (ce qui ne gâte rien...), il connaît à merveille les orgues Walker. Il va sans dire que son succès a été très grand.

Quant à Ricardo Viñes, son éloge n'est plus à faire. Il a joué en maître (et ceci n'est pas un cliché non plus), les *Variations* de Franck et le *Concerto* de Rimsky et s'est fait applaudir en disant avec goût de fort jolies pages de Schumann, Rachmaninow, etc. Enfin, l'*Orfeó* l'ayant invité a donner encore un récital avant son départ, il a bien voulu se laisser convaincre et nous a joué un tas de jolies choses de Franck, Borodine, Liapounow, Fauré, Déodat de Séverac, Schmitt, Ravel, etc. (Avant cela il avait déjà joué les *Etudes Symphoniques* de Schumann, un *Prélude* et une *Etude* de Chopin). Je ne répéterai pas ce que tout le monde sait déjà. Viñes, c'est entendu, est un pianiste absolument complet. On peut même ajouter qu'il est

(1) Du reste, grâce à l'*Orféo*, le public commence à s'habituer au style du vieux Cantor. Cette société a déjà chanté, pas mal de fois, les 3 *Motets* que voici : *Ich lasse dich nicht*, *Komm, Jesu, Komm*, et *Jesu meine Frende*.

vraiment inimitable lorsqu'il joue les *Jeux d'eau*, les *Poisons d'or* ou les *Jardins sous la pluie.*

J'aurais du remords si je ne parlais pas également du concert que M. Vicens, Mª de Gibert a donné tout dernièrement à l'*Orfeó Català* dans le but de nous faire connaître quelques-unes de ses œuvres. Gibert a étudié la composition avec Vincent d'Indy et connaît par conséquent son métier. Il va sans dire qu'il est Franckiste et adorateur de la Forme. Il nous a fait entendre quelques *chansons* de sa première manière, une *Sonata brevis*, en *ré mineur*, pour violoncello et piano, et un *Cycle* (*De la primera jornada*), pour chant et piano. Parmi les chansons, il y en a de fort jolies, mais son *Cycle* est évidemment beaucoup plus intéressant. *Curieux* sans être *tourmenté*, c'est un ouvrage vraiment remarquable qui renferme des pages de tout premier ordre. Quant à la *Sonate*, elle est également fort intéressante. Gibert est un artiste très sérieux, très d'aplomb, qui nous fait grand honneur.

Il va sans dire que l'*Orfeó Català* donnera maintenant des grands concerts. Un de ceux que tous nos amateurs attendent avec grand intérêt c'est celui qu'on nous offrira au commencement de la saison prochaine consacré aux poliphonistes catalans du XVIᵉ et XVIIᵉ siècle. On nous donnera des *Madrigaux* et de la musique religieuse de Brudieu, des *Ensaladas* de Flecha et des compositions religieuses de Pujol, Cots, Milans, etc. A ce propos, je ne puis m'empêcher de parler maintenant du maître Pedrell, auquel nous devons de fort belles études sur nos polyphonistes, et du maître Pujol, l'*alter ego* de Millet, qui a traduit en notation moderne les plus belles pages de nos vieux musiciens. Enfin je signale à l'avance un très intéressant ouvrage de Pedrell sur nos vieux maîtres (1), auquel on devra toujours recourir lorsqu'on voudra les étudier. Cet ouvrage, qui paraîtra bientôt, sera accompagné d'une traduction française et d'un beau supplément musical.

Enfin, pour qu'on voie toute l'importance de l'*Orfeó Català*, j'ajouterai encore qu'il a fondé la *Festa de la Mùsica Catalana* (Jeux floraux de la musique), qui a lieu tous les ans, au mois de mai, et à laquelle peuvent concourir tous les musiciens de

(1) *Musichs vells de la terra. Biblioteca de la Revista musical Catalana* (Bulletin mensuel de l'*Orféo Català*).

chez nous. On comprend facilement toute l'importance de cette fête. Les jeunes compositeurs sont ainsi encouragés, ils gagnent des prix et on exécute leurs œuvres.

Un mot maintenant sur la Bibliothèque de l'*Orfeô Català*. Outre tout ce qu'on publie partout, de vraiment important sur la musique, on possède déjà, à côté des ouvrages des principaux théoriciens étrangers des XVIe et XVIIe siècles, des beaux exemplaires espagnols. J'en citerai quelques-uns : Bermudo : *Declaracion de instrumentos mùsicos ;* Llorente : *El porqué de la Mùsica ;* Nassarre : *Escuela Mùsica ;* l'énorme... et apocryphe *Cerone* et, enfin, des ouvrages assez nombreux de Francisco de Santa Maria, Solano, Torres, Comes, etc. On possède également de fort curieux manuscrits de nos poliphonistes ainsi qne de Morales, Martinus, Josquin de Près, Henericus, Isaac (le célèbre contrepointiste — exemplaire superbe contenant surtout des Messes). Alonso, Peñalosa, Marturia, etc. On dépense beaucoup pour cette bibliothèque, qu'on enrichit tous les jours, et elle est dans d'excellentes mains puisque c'est M. Francesch Pujol qui s'en charge. C'est un musicien très sûr, un archéologue de grand talent et l'*Alter ego* du maître Millet, ainsi que nous l'avons déjà dit.



ASOCIACION MUSICAL

L'*Asociaciôn musical* a donné 8 concerts, qui ont eu lieu au grand théâtre du Liceo. La direction de cette Société n'y va pas de main morte. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire tous ces programmes :

Ier Concert : (Festival Grieg), *Peer Gynt* (suite n° 2), *Melodias Noruegas ; Concerto* en *la* mineur pour piano et orchestre (piano : M. Enrique Granados) : *Lieder, Le Cygne, Berceuse de Solveig,* etc, chantés par Mlle Darnis ; *Peer Gynt* (suite n° 1).

IIe Concert : *Phaeton,* Saint-Saëns; Ouverture des *Maîtres chanteurs,* R. Wagner ; *Les Beatitudes,* César Franck ; *Symphonie,* Glazounow.

IIIe Concert : *Les Beatitudes,* César Franck ; *La mer,* P. Gilson.

IVe Concert : (Festival Berlioz-Schumann), *Roméo et Juliette* (fragments), Berlioz ; *Symphonie en ré,* Schumann ; *Le Carnaval Romain* (Ouverture) ; *L'Enfance du Christ* (*trio de jóvenes Ismaelitas*) ; *Harold en Italie* (*marche de peregrinos*) ; *Danse des Sylphes et Marche hongroise,* Berlioz.

Ve Concert (Musique moderne française) : *Préludes de l'Ouragan,* A. Bruneau ; *Pelléas et Mélisande,* G. Fauré ; *Fantaisie en ré majeur,* Guy Ropartz ; *Lenora,* H. Duparc ; *La nuit chantante,* Crocé-Spinelli ; *La forêt enchantée,* V. d'Indy ; *Danses populaires françaises,* J. Tiersot.

VIe Concert, (Festival Schumann) : *Concerto* en *la* pour piano et orchestre (piano : M. F. Lliurat) ; *Manfred, Symphonie* en *ré.*

VIIe Concert, (Festival Beethoven) : Symphonie n° 3 ; *Leonore* n° 3 ; Sonate n° 18 (piano : M. Camille Saint-Saëns) ; *Egmont* (ouverture) ; *Concerto* en *do* mineur (piano : M. C. Saint-Saëns).

VIIIe Concert, (Festival Saint-Saëns) ; *Jeunesse d'Hercule* ; Ve *Concerto* (piano : M. E. Granados) ; *Sonate de Chopin,* transcription pour deux pianos (MM. Saint-Saëns et Granados) ; *Paraphrase sur Henri VIII* (M. Saint-Saëns) ; *Septuor de la Trompette* (piano : M. Saint-Saëns) ; *Le Rouet d'Omphale,* IVe *Concerto* (piano : M. Saint-Saëns).

Outre ces 8 concerts, l'*Associación Musical* a encore donné un concert extraordinaire complètement consacré aux *Beatitudes,* que nous avions déjà entendues en 2 fois aux précédentes séances.

Ces concerts ont été dirigés par M. Crocé-Spinelli, le très sympathique directeur du conservatoire de Toulouse (il en a dirigé 3), et par M. Lamote de Grignan, le chef d'orchestre habituel de l'*Asociación.* Les deux ont écouté des aplaudissements. Quant à l'orchestre, il n'a pas mal marché.

Et maintenant occupons-nous des solistes.

Le maître Saint-Saëns nous gâte, décidément. Voilà quelques mois qu'il s'était fait entendre dans un des concerts de l'*Asociación,* et il nous est déjà revenu. On lui a fait un accueil on ne peut plus chaleureux. Et avec raison, du reste, car il est impossible, à son âge surtout, de jouer le piano avec de plus jolis doigts.

Un mot sur son arrangement pour 2 pianos de la belle Sonate de Chopin. J'avoue en toute franchise que je ne l'aime pas. A quoi bon ce changement, et pourquoi faire exécuter sur 2 pianos tous ces jolis traits qu'on exécute si bien sur un seul instrument ? En outre, grâce à cet arrangement, chacun des exécutants se sent pris par l'autre, et l'œuvre de Chopin, qui devrait être exécutée avec cette liberté, ces *rubatos* et toutes ces infinies petites nuances qui caractérisent le style du maître, apparaît toute raide, toute froide et, malgré tout le talent des interprètes, devient forcément une chose plutôt *exécutée*, plutôt *solfiée* (et toujours bien *carrée !*...), que *dite !*

Après tout, je me trompe peut-être.

Saint-Saëns, ai-je dit, nous gâte ; il faut avouer que notre public le gâte également, car jamais je n'ai vu de plus folles acclamations saluer un artiste. Nous lui avons même offert un banquet... et des discours, hélas !

Notre pianiste E. Granados a joué avec cette netteté, ce charme et ce style personnel que nous lui connaissons tous. Quant au *Concerto* de Schumann, qui a été interprété par celui qui signe cette correspondance (devenue trop longue !...), on comprendra facilement que nous ne pouvons pas en parler... ni en dire du mal, surtout.

F. LLIURAT.



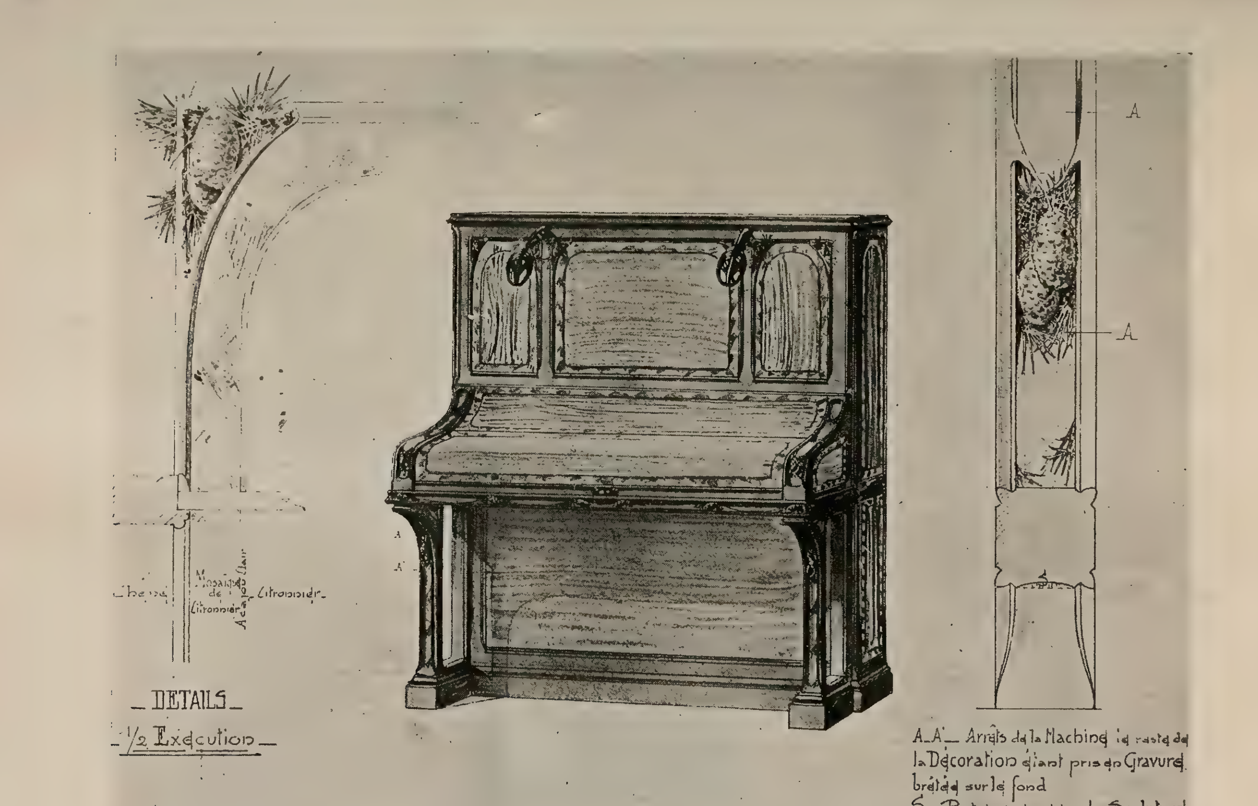


CONCOURS DE L'ART DÉCORATIF

Nous avons signalé, dans notre dernier n°, le concours de piano organisé par l'Art Décoratif. Nous sommes heureux de mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs, la reproduction des instruments qui ont obtenu les premier et second prix à ce concours.



Premier Prix



Deuxième Prix



Le mardi 26 mai, aura lieu salle Gaveau, 45, rue de la Boëtie, à 8 h. 3/4 du soir, une grande soirée de gala, au profit des *Militaires français blessés à la guerre du Maroc.*

La première partie du programme comportera deux grands chœurs, un octuor vocal et un choix de mélodies et duos chantés par les meilleurs artistes de nos grandes scènes accompagnés ou dirigés par les maîtres Bourgault-Ducoudray, Arthur Coquard, Henry Maréchal, Paul Puget, Emile Trépard, etc.

Nous pouvons dès à présent annoncer le concours assuré de Mmes Caristie-Martel, de la Comédie-Française, Olga de Névosky, de l'Opéra Italien ; Jenny Passama, de l'Opéra ; Mlle Henriette Renié, harpiste ; MM. Delmas et Muratore, de l'Opéra, etc., etc.

Enfin la deuxième partie du programme sera réservée à l'exécution intégrale de *Ludus pro patria* l'œuvre patriotique admirable d'Augusta Holmès, qui réunira cent soixante chanteurs et instrumentistes sous la baguette du violoncelliste Maxime Thomas.

Prix des places : 20, 1, 5 et 4 francs.



Pour le troisième centenaire de Shakespeare.

Le projet de la célébration du troisième centenaire de Shakespeare, en 1916, est devenu à Londres le sujet de vives discussions. Il semble désormais certain que l'on aura recueilli alors 200.000 livres sterling (5 millions de francs). Reste à décider de quelle façon on emploiera cette somme. On eut d'abord l'idée d'élever un grand monument sur une place de Londres. Mais beaucoup de gens combattirent cette idée, en considérant l'érection d'un monument comme une chose inutile et qui n'ajouterait rien à la gloire de Shakespeare. Georges-Bernard Shaw fit remarquer que l'Angleterre ne possède pas un sculpteur capable de concevoir un monument vraiment shakespearien et qu'en Europe, Rodin seul pourrait se charger d'une telle entreprise. Mais il ajouta que ses compatriotes sont trop chauvins pour permettre qu'un étranger se mêle de glorifier leur divin Will. Avec beaucoup d'autres personnes, Shaw soutint que le meilleur moyen d'honorer la mémoire de Shakespeare, serait de créer un théâtre national où les œuvres de l'immortel auteur pourraient être jouées avec une mise en scène parfaite ; c'est-à-dire une espèce de Bayreuth shakespearien. Enfin une autre proposi-

tion intéressante a été faite encore : la publication d'une édition populaire des œuvres de Shakespeare qui seraient distribuées dans toutes les écoles.



Théâtre pour le Grand Turc.

En matière théâtrale, le conseiller du Sultan est un Italien du nom d'Arturo Stravolo, bouffe napolitain. Etabli à Constantinople depuis plus de dix ans, il a fait venir auprès de lui toute sa famille, une vingtaine de personnes. Alors que d'ordinaire les artistes ne paraissent au Palais qu'une fois par mois, Stravolo et tous les siens jouent à Ydliz-Kiosk une fois par semaine et quelquefois plus. Sans le consentement du bouffon il est impossible à quiconque de jouer devant le souverain et d'obtenir de lui le moindre paiement.

Comme le sultan aime la nouveauté, un voyageur spécial parcourt les principales villes d'Europe pour en rapporter les nouveautés les plus intéressantes. Tous les artistes du sultan sont divisés en trois troupes : une d'opéra, une d'opéra-comique et une de variétés. Les spectacles n'ont pas lieu à jour fixe, mais seulement quand le Maître éprouve le besoin de se divertir. On peut dire que tous les artistes sont militarisés. En fait, chacun d'eux porte un uniforme spécial et reçoit un grade particulier ; un trombone est lieutenant, un violoniste capitaine, un ténor est général. Arturo Stravolo peut donc être comparé à un chef de corps Ceux qu'il dirige doivent, tout comme des soldats, être prêts au premier appel du sultan. Souvent, le chef d'orchestre, Arauda Pascià, vient à peine d'allumer son *narghileh* qu'il reçoit l'ordre de se rendre au Palais. Il y court et apprend qu'Abdul-Hamid désire entendre, par exemple, *Un bollo ai maxhera*, un de ses opéras favoris. En moins d'une demi-heure tous les artistes sont en scène.



Emile Heckel, l'ami de Wagner et le propagateur de ses œuvres, est mort à Mannheim à l'âge de 77 ans.

Donna Diana, l'opéra de Reznicek déjà si souvent joué et toujours apprécié, sera donné à l'Opéra de Berlin dans le courant de la saison.



Auguste Œser est le nom d'un compositeur, auteur et directeur de

musique qui demeure à Schwin et qui se montrera dans ces trois rôles à Berlin.



Mlle Morena a obtenu un grand succès au théâtre Métropolitain (Opéra) de New-York, dans les rôles de Sieglinde et d'Elisabeth. On loue son interprétation et la sûreté de son chant.



Fin avril, la Philharmonie de Berlin, sous la conduite de Richard Strauss, a commencé sa tournée de concerts, dans les villes de Paris, Bordeaux, Madrid, Lisbonne, Oporto, Santander, Bilbao, Barcelone, Marseille, Lyon, Genève, Neufchâtel, Lausanne, Fribourg, Berne, Bâle et Carlsruhe. Ensuite viendront les concerts d'été à Scheveningen. On voit que la Philharmonie de Berlin ne manque pas d'exercices pratiques.



A l'ouverture des fêtes de Cologne, qui iront du 11 jusqu'au 29 juin, on donnera *Tristan et Isolde, Les Noces de Figaro, Les Maîtres Chanteurs, la Vie de Bohème, Pelléas et Mélisande* et *Falstaff*. Mary Garden chantera Mélisande. MM. Otto Lohse, Arthur Nikisch, Fritz Steinbach et Sylvain Dupuis dirigeront.



Weingartner a présenté à Munich son poème *Golgotha*, affranchi des proverbes bibliques. Ce sera un nouvel aspect du thème de Salomé ; on y verra le Christ avec la fille d'Hérode.



Au théâtre de la ville de Colmar, la Ballade dramatique *Sounwendglut*, de Félix Baumbach et de Hans Schilling, a été donnée pour la première fois avec un grand succès.



En remplacement du professeur S. de Lange qui abandonne son poste, le professeur Max Pauer est placé à la tête du Conservatoire de Stuttgart.

Le 17 mai, à Leipzig, en souvenir de Bach, aura lieu une fête musicale qui durera trois jours sous l'initiative de Karl Seffner.



Tous les provinciaux se réunirent à Gera pour applaudir *Tristan* qui eut un gros succès. Mottl de Munich, les Fassbender et Ulbrich, de Dresde; von Bary, Soomer de Leipzig, Knüpfer et le régisseur Braunschweig étaient venus de Berlin.

Richard Strauss recevra d'Oscar Hammerstein la somme de 10.000 dollars pour les droits de représentation de l'opéra *Electra* donné aux Etats-Unis.

Les œuvres de Wagner n'ont pas eu moins de 1700 représentations sur les théâtres allemands pendant la dernière saison.

Robert Heger, jusqu'ici au théâtre de la Ville à Strasbourg, est nommé 1er chef d'orchestre au théâtre de la Ville d'Ulm.



A Chemnitz, *Gloria*, symphonie de Jean-Louis Nicodé, a remporté un succès énorme. Les « dernières nouvelles » et tous les journaux de Chemnitz parlent de cette œuvre comme d'une œuvre supérieure.



La fête de Bach à Leipzig commencera le 16 mai après-midi par un service religieux à l'église Saint-Thomas, et continuera le soir par un concert et le *Magnificat*. Le 17, un service du matin avec les liturgies de Bach pour terminer la fête. Le soir, concert de musique de chambre à la salle Gewaudhaus. Et le 18 mai, pour clôturer, l'après-midi et le soir

on donnera *La Passion de Saint-Mathieu.* Gustave Schreck et Charles Straube dirigeront.



La saison d'orchestre de Pittsburg s'est terminée par un déficit de 40.000 dollars, il semble que les rois du fer soient fatigués de dépenser tant d'argent dans un but purement idéal. Il n'est pas probable que l'orchestre de Pittsburg recommencera et c'est un grand dommage pour les progrès de la musique en Amérique.



Charles Reiss est mort à Wiesbaden, à l'âge de 79 ans ; il avait été jusqu'en 1881, en remplacement de Spohr, au théâtre de la Cour de Cassel et ensuite, jusqu'en 1886, premier chef d'orchestre au théâtre de la Cour de Wiesbaden.



Charles Mengewein est mort à 55 ans à — Gross — Lichterfelde près de Berlin. Mengewein a rendu de grands services comme professeur, dans le chant Oratorien. Il fut aussi directeur de l'union pédagogique de musique.



L'opéra-comique *Cherubin* de Massenet a été joué pour la première fois à Magdebourg en langue allemande. Traduction du docteur Otto Neitzel. Gros succès.



Succès aussi à Strasbourg pour l'opéra en un acte *Le Paria* de Gorter lors de sa première apparition.



Gumbunien et Insterbourg, entendirent pour la première fois a messe solennelle de Beethoven, dirigée par Frantz Noz, et rendue par l'union oratorienne et par l'académie de musique de Gumbunien.



La première fête musicale de la Prusse occidentale à Kœnigsberg qui aura lieu les 3, 4 et 5 mai, comportera l'exécution des compositions de Bach, Beethoven, Mozart, Schubert et Brahms. Avec le concours de Léo Blach, Hubermann, Schnabel, Thérèse Beer, Mme Grumbacher, Mlle Hempel Eweyck, Jungblut, Griswold et Semùs,



Il manque encore 40.000 couronnes pour couvrir les frais du monument, élevé à la mémoire de Jean Strauss à Vienne, mais on espère que la différence sera comblée; le professeur Hellmer a déjà projeté l'exécution du monument.



Valence-sur-Rhône.

MM. Otto Meyer, violoniste, Perrachio père, violoncelliste, et Perrachio fils, pianiste, ont donné un Concert, dimanche, 15 mars, qui a été assez réussi. Le violoncelliste, M. Perrachio, a donné une intéressante interprétation de la *Sonate op.* 10 de Rachmaninoff.

Puis MM. Otto Meyer et Perrachio fils ont fait preuve d'un talent bien personnel dans des morceaux d'une haute virtuosité qui ont été bien accueillis par le nombreux public qui remplissait la salle de l'Hôtel de la Croix d'Or.



Le vendredi et le samedi saints, la Société de Chant Sacré de Genève a donné dans cette ville, à la cathédrale, deux auditions de la Passion selon St Jean, de Bach, sous la direction de M. Otto Barblan.



Concerts de la Philharmonique de Berlin.

Notre auditoire parisien a paru un peu désorienté par ces deux auditions, conduites par M. Richard Strauss. Je dis désorienté et non pas déçu. La musique de Strauss à la réputation d'être audacieuse et violente, et, par ces temps de cyclone, le public s'apprêtait à subir quelque déchaînement de tous les éléments sonores. Tout au contraire, l'orchestre

berlinois et son chef se sont appliqués à nous faire voir jusqu'où peuvent aller la sénérité, l'équilibre et la mise au point dans l'exécution des œuvres musicales. Au lieu de la tempête, nous avons trouvé le beau fixe, et, dans l'orchestre comme dans la salle, la température est toujours restée voisine de la normale. Dans ce genre tempéré, il faut avouer que la perfection de la Philharmonique tient du prodige. Il est impossible de pousser plus loin les qualités d'eurythmie et de limpide logique. Aucune bavure, et jamais de ces « trous » dans lesquels nos orchestres français font si souvent trébucher l'auditeur. La mise en place des valeurs dans *Don Juan*, l'aisance et l'abandon savamment discipliné dans *Till*, la minutie et la ponctualité avec laquelle ont été réglées les deux symphonies de Beethoven, tout cela est mirifique ! Jamais le fil de l'idée musicale ne se perd ; tout s'enchaîne et les différentes parties de l'œuvre entrent l'une dans l'autre à la manière de ces boîtes que les prestidigitateurs subtilisent devant nos yeux étonnés.

Comme tous les grands chefs d'orchestre, M. Strauss impose sa personnalité à la musique qu'il exécute. Et son interprétation a ceci de curieux qu'elle se plaît aux mouvements descendants. La mélodie même dans les œuvres du maître serpente volontiers de haut en bas. De même dans sa direction de l'orchestre, M. Strauss ne néglige aucun de ces effets qui atténuent la sonorité, qui apaisent le mouvement, qui, en un mot, nous donnent l'impression d'un retour en arrière. S'il soulève l'orchestre, c'est pour se donner le plaisir de l'apaiser; s'il le précipite c'est pour faire valoir aussitôt l'aisance d'un rubato. Sa main gauche caresse, implore, et demande grâce ; ses genoux plient, le corps s'affaisse légèrement, et la musique obéissante cède et se laisse aller. Il y a là un très curieux maniérisme, qui n'a pas eu, à Paris, une bonne presse. Nous sommes tellement habitués à nous méfier du sentiment en musique, comme ailleurs, et surtout lorsqu'il s'agit de musique classique ! Vous verrez qu'il se formera un jour une tradition pour jouer les œuvres de M. Strauss lui-même avec une rigide impersonnalité ! Espérons que ce temps est loin et que nous aurons souvent encore l'occasion d'écouter une interprétation comme celle à laquelle s'est prêtée la Philharmonique berlinoise.

J. E.



Musique antique.

Le comité d'études archéologiques, qui se nomme « *La montagne Ste-Geneviève et ses abords* » avait organisé le 9 avril une curieuse manifestation historique, dans laquelle la musique était représentée par l'*Hymne à Apollon* (commentée par M. Th. Reinach), quelques danses et poésies et enfin des chansons grecques modernes de MM. Bourgault-Ducoudray et Ravel. Bien que l'interprétation ait été modifiée au dernier moment, la séance n'a pas laissé de provoquer un vif intérêt d'art et de curiosité.

M. L.

Boston.

La musique ancienne n'est guère représentée dans le Nouveau Monde que par les auditions auxquelles notre collègue, M. Arnold Dolmetsch, consacre à Boston tous ses soins. Cette petite phalange d'artistes qui aura eu la gloire d'implanter le goût de la musicologie en Amérique vient d'exécuter trois programmes, heureusement choisis parmi les œuvres de Bach, Corelli, Purcell, Laws, Jenkins et Simpson. M. Dolmetsch avait joint quelques explications érudites, pour commenter ces œuvres. L'originalité de ces auditions est un quintette de véritables violes (dessus, ténor et basses). C'est là ce qui manque à toutes nos sociétés de musique de l'ancienne Europe. Nous nous amusons à jouer des instruments de fantaisie comme la viole d'amour, ou de simple remplissage comme le quinton, et nous obtenons ainsi un équilibre orchestral généralement faux et très peu capable de nous donner une idée de l'art ancien. Qui donc aura le courage de nous restituer les cinq ou six violes nécessaires à faire revivre les vieux maîtres des XVIe et XVIIe siècles ? Qui nous rendra les « cornets » absolument obligatoires jusqu'en 1650 ? Nous accommodons la musique ancienne aux dispositifs que le hasard, l'intérêt, ou le goût de la curiosité peuvent réunir ; il faudra bien un jour faire le contraire et grouper autour des œuvres du passé les éléments qui leur conviennent véritablement. Je suis persuadé qu'un petit orchestre de ce genre, d'une vingtaine d'artistes, aurait un très grand succès. En attendant, l'Amérique nous donne une leçon.

J. E.



Un nouveau grand théâtre à Milan.

A Milan, près de la porte de Venise, là où sont les Bains de Diane, est en train de s'élever un théâtre grandiose qui sera dirigé, pour une durée de 25 ans, par la Société Suvini-Zerboni.

Le théâtre consiste en une salle de 25 mètres de long sur 20 de large. Au niveau du premier étage est disposé un balcon, avec deux rangées de places assises, se prolongeant, face à la scène, par un vaste amphithéâtre.

La salle pourra servir admirablement pour les spectacles de jour étant éclairée par dix immenses fenêtres au rez-de-chaussée et autant au premier étage. Ces fenêtres ouvrent, moitié sur la rue Mascagni et moitié sur l'intérieur c'est-à-dire sur le promenoir servant de dégagement à l'orchestre, qui se trouve en face de l'actuel bassin de natation. Sur la terrasse, en été, une partie du public pourra assister au spectacle.

A l'étage de l'amphithéâtre, et derrière lui, se trouvent deux salons de conversation et un promenoir octogonal qui donne sur l'entrée du *Kursaal*.

A l'angle de la rue Mascagni et de la rue Sirtori, contigu à la scène, se dresse un édifice à 4 étages où sont aménagées 24 loges pour les artistes,

et deux grandes pièces pour les figurants. La maçonnerie du théâtre est déjà terminée depuis quelque temps. On vient de commencer les travaux de décoration. L'impression rapportée de la visite à ce nouveau théâtre, que les habitants de ce quartier désiraient depuis longtemps, est fort heureuse. Il paraît léger et harmonieux, privé de danger en cas d'incendie. Les lignes et ses proportions rappellent un peu l'ancien théâtre d'Eté de Sempione. Des diverses parties du Kursaal le théâtre et le restaurant seront inaugurés les premiers.



M. Ernest Mendelssohn-Bartholdy, de Berlin, un neveu du compsiteur, a offert à l'Empereur Guillaume une villa qu'il possède aux environs de Rome, à la condition qu'elle sera employée comme asile pour les musiciens convalescents qui visitent la Ville Eternelle. Le Kaiser a non seulement accepté avec reconnaissance, mais il a fait connaître son intention de construire une annexe où les peintres et les sculpteurs pourraient être reçus de même et se livreraient à leurs travaux en liberté.



La section des instruments musicaux du Musée de Stuttgart vient d'être enrichie de trois nouveaux instruments intéressants. Le premier est une épinette du XVIe siècle artistiquement ornementée et portant la signature Francesco Poggio, Rome. Le second, encore plus luxueux, est un cymbalum signé Giovanni Ferrini, Florence. Enfin, le troisième est une harpe comportant deux cordes pour chaque note.



Le gouvernement autrichien n'a pas permis au Conseil communal de Vienne le transfert des ossements de Haydn, du cimetière d'Eisenstadt (Hongrie) a celui dit « *Bosquet des musiciens* » à Vienne. Or c'est dans cette dernière ville que mourut Haydn.



La ville de Valletri a chargé le jeune musicologue Vincenzo Argenti de rechercher dans les diverses bibliothèques étrangères toutes les œuvres manuscrites de Ruggiero Giovanelli, qui fut le successeur de Palestrina à la direction de la Chapelle Pontificale et qui avait été chargé par le pape Paul V de préparer une nouvelle édition du *Graduel*.



Sur la face de l'antique théâtre San Ferdinando de Naples on a placé une plaque commémorative à la gloire du génial artiste Michel Bozzo, dont toutes les ivresses du triomphe se changèrent finalement en agonie de la misère !



Dans le numéro rossinien de la *Chronique musicale de Pesaro* on vient de publier plusieurs lettres inédites de Rossini acquises par l'administration du Lycée de Pesaro pour enrichir la précieuse collection du grand compositeur.



Le Conseil communal de Rovereto a voté les crédits nécessaires pour la fondation d'un Conservatoire de Musique dans cette ville.



Un mucicien ignoré.

Notre confrère Cappa mettait en honneur, dernièrement, dans le *Secolo*, Edoardo Serpieri qui vécut obscurément de 1839 à 1907. Professeur au Lycée musical de Bologne, à la suite de Golinelli qui l'estimait beaucoup, Serpieri qui avait publié déjà des œuvres de valeur, ne continua pas longtemps son enseignement ; il se retira pour se dévouer entièrement à son premier ouvrage théâtral, *Françoise de Rimini*, dont il avait écrit le livret. Cette partition ne fut pas achevée ; le maestro voulut débuter avec un ouvrage plus modeste : *La Slava* qui devait être joué à la Scala de Milan par les soins de l'éditeur Lucca.

Mais en pleine composition, le musicien tomba dans un grave état de prostration qui l'obligea à renoncer à tout travail. En ces dernières années, Serpieri avait recouvré ses forces et il laissa beaucoup de romances plus qu'appréciables et un *improvviso* qui fut exécuté avec grand succès récemment, dans un concert à Bologne.



La décadence du chant.

Mme Mathilde Marchesi, l'illustre maîtresse de chant, a exposé au correspondant du *Berliner Lokal-Anzeiger* son opinion sur la décadence du chant. « On ne chante plus, on hurle, a-t-elle dit. D'où vient cela ? Il y a plusieurs causes ; la première c'est qu'il est permis aux profes-

seurs hommes de donner des leçons aux jeunes filles. Il est pourtant facile de comprendre que, physiologiquement, la bouche et la voix de la femme sont différentes de celles de l'homme. Seules les femmes devraient donc enseigner aux chanteuses. Une autre raison, c'est la rapidité avec laquelle on crée des chanteuses. Une jeune fille, par exemple, possède une belle voix, il convient de la former, mais on entend que cela soit vite fait pour que la dépense soit modeste et que l'élève puisse gagner sa vie dans le plus bref délai.

« La voix ne saurait résister à un surmenage. Mes élèves doivent étudier deux années au moins avant de débuter. Du reste, la voix féminine est un instrument à trois registres. Une autre cause de la décadence du chant, c'est que les professeurs hommes ne savent pas fondre certains registres. Nous voyons fréquemment des voix qui commencent à chevroter au bout d'un an d'études. Autrefois les études duraient six, sept et huit ans ; j'ai travaillé quatre ans avec Garcia. Le secret de mon art c'est que le chant ne doit pas être un travail fatigant mais une récréation. Je fais déclamer le chant. Dans chaque poésie se trouve de la musique.

Je fais chanter aussi bien les paroles que les notes. »



Le Concert-Rouge en Avril.

La Semaine Sainte a été, pour le Concert-Rouge, l'occasion d'une très heureuse innovation ; l'adjonction de soli et d'une vingtaine de choristes à l'orchestre ; ce qui a permis l'exécution très satisfaisante de fragments importants ou même de la totalité d'œuvres qu'on s'étonne de ne pas voir figurer plus souvent au programme des grands concerts du dimanche. On a eu ainsi le grand plaisir d'entendre les Sept Paroles du Christ de Haydn, une partie de la Passion et le Chemin de Croix d'Alexandre Georges, deux Cantates de Bach pour les 1er et 14e dimanches après la Trinité, de longs passages des admirables Béatitudes de César Franck, le *Tibi Omnes* du Te Deum de Berlioz et la deuxième partie du Messie de Haendel.

Encouragée par le succès de cette tentative, la Direction a donné intégralement, le 28 avril, la Symphonie avec Chœurs jusqu'ici toujours amputée, aux Concerts Rouges et concerts similaires, de son merveilleux couronnement. En raison du peu d'étendue de la salle, la masse chorale et orchestrale était très suffisante pour l'interprétation de la colossale œuvre beethovenienne.

Indépendamment de ces grandes soirées, nous avons à signaler, le 31 mars, un festival de musique russe, au programme duquel figuraient, outre la Symphonie pathétique de Tchaïkowsky, l'*Antar* et le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakow, l'Ouverture sur Trois Thèmes russes de Balakirew et les Steppes de l'Asie centrale de Borodine, plusieurs pièces vocales charmantes de Balakirew, Rimsky-Korsakow et Moussorgsky chantées par Mlle E. Delhez.

Le 11 avril, André Wormser est venu diriger l'exécution de plusieurs de ses œuvres, notamment la *Suite tzigane* pour violon et orchestre avec Mlle R. Billard comme soliste l'*Enfant Prodigue* et un certain nombre de morceaux de chant (*Nuit d'Eté* de Hugo, *Crépuscule* d'A. Silvestre, etc.) dans lesquels Mlle J. Leclerc a été fort applaudie.

Le 24, nous avons entendu un air d'*Elena e Paride* de Gluck et un *Aria Antiche* de Caldara chantés par Mme Clavet-Dalnert. Le même soir, le pianiste espagnol Alejandro Ribo a interprété très brillamment le Concerto en *ut* dièze mineur de Rimsky-Korsakow pour piano et orchestre, un Prélude d'Albeniz et la Rapsodie hongroise de Liszt.

Le 7, Mme Doire (Marcelle Le Rey) a joué d'une manière impeccable le Concerto en *ré* mineur pour piano et orchestre de Mozart et le Concerto italien de Bach. On l'avait, du reste, déjà vivement acclamée, il y a environ deux mois, dans une des grandes sonates de Beethoven et un concerto de Franck.

Le mois s'est terminé par un grand festival Reynaldo Hahn.

H. Guérin.



Lille.

La dix-septième année des Concerts Maquet s'est cloturée par une manifestation d'art grande et émouvante tout à la fois, célébrant dignement par un festival en deux journées (12 et 13 avril) le génie de Schubert, et honorant en même temps la mémoire du fondateur de l'institution, M. Maquet, décédé il y a quelques mois. Cette double commémoration était tout indiquée si l'on se rappelle que ce festival Schubert avait été préparé avec ardeur par M. Maquet lui-même en vue d'une solennité de Noël. Malheureusement, la mort presqu'inopinée de cet artiste enthousiaste, de ce vaillant accomplisseur, vint empêcher la réalisation de ce projet à la veille même de son exécution (23 décembre 1907). On pouvait croire dès lors que l'institution tout entière allait disparaître avec ce chef qui eut tant à lutter pour faire aboutir et soutenir son œuvre au sommet où elle était parvenue. L'extinction d'un foyer d'art musical aussi actif et rayonnant eût été pour la Flandre française une perte considérable, et la possibilité d'une telle chose fut une des dernières inquiétudes de celui qui se sentait partir. Cependant, pendant les nombreuses années de sa carrière artistique, Maurice Maquet avait eu en sa femme une aide incomparable et dévouée qui fut vraiment l'âme de l'institution ; ce fut à cette compagne qu'il exprima en mourant le vœu de voir se continuer par elle l'œuvre qu'il avait fondée. Avec une piété touchante, une fermeté inlassable, un admirable courage, la veuve du grand artiste a pris depuis sur elle-même, toute la responsabilité de cette entreprise difficile. Surmontant sa douleur, bravant toutes les fatigues, les préjugés, les difficultés de toutes sortes, elle a assumé la direction effective de l'orchestre et des chœurs, confiante en elle-même

et fière de la mission dont elle venait d'hériter. La hauteur de ses vues artistiques, la sûreté de son jugement, son énergie et son ardeur l'ont d'ailleurs tout indiquée pour cette tâche, et je ne vois pas pourquoi une femme douée de telles qualités n'arriverait pas au même résultat qu'un chef d'orchestre masculin. La preuve est faite ; Mme Maquet a dirigé la plus grande partie du festival sans une défaillance, sans rien perdre de son élégance et de sa dignité féminines, avec une remarquable autorité, de la souplesse, de l'aisance, une flamme communicative qui ne se trahit pas en gestes désordonnés, mais par un signe vibrant et net qui *veut* ce qu'il commande par une simple et sobre indication. Le fait est rare, et c'est pourquoi il m'a paru intéressant et nécessaire d'insister sur ce bel exemple.

Au programme de la 1re journée, l'exécution de la *Grande Messe en mi bémol* (orch. et chœurs sous la direction de Mme Maquet) a constitué le fait capital. L'interprétation mérite tous les éloges, les chœurs particulièrement ; ils ont eu la grande part dans cette œuvre très vaste où Schubert se perd peut-être un peu trop dans les « célestes longueurs » que ne voulait pas lui reprocher Schumann. Ce manque de concentration nuit certainement à la force et à la profondeur de l'accent religieux de cette Messe, mais l'ensemble n'en est pas moins impressionnant par la sincérité et la pureté de l'inspiration. Si la Messe ne trahit que rarement une pensée vraiment puissante et un sentiment viril, du moins elle chante et prie son Dieu avec une foi absolue, un élan ininterrompu et une candeur charmante. C'est bien ainsi que devait prier Schubert. Le quatuor vocal n'avait qu'une part restreinte dans l'œuvre ; il ne pouvait être mieux confié qu'aux beaux talents de Mmes Marty et Auguez de Montalant, MM. Plamondon et Frölich.

Le programme de cette journée dont la Messe était l'élément essentiel, comprenait encore la *Symphonie tragique* en *ut mineur*, expression d'une grande douleur dans un cœur jeune mais héroïque. Elle est la quatrième des 8 symphonies du maître et marque, au point de vue de l'orchestration surtout, un progrès immense sur les précédentes. Les grands accords fondamentaux en *fortissimo* par tout l'orchestre, au début et à la fin de l'œuvre, font vraiment impression, ainsi que l'*adagio* initial exposé par les cordes, puis l'*allegro* passionné qui suit enfin l'*andante*, d'une douceur et d'un charme incomparable, vraie parole angélique tombée du ciel sur la douleur de la terre. L'orchestre du Châtelet sous la direction précise et souple de M. Monteux en a donné une bonne interprétation, finement nuancée et bien rythmée.

Entre ces deux grandes œuvres, Mme Marie Bréma a chanté, avec accompagnement d'orchestre, trois des plus beaux lieder du maître : *La Toute-Puissance* et *Berceuse*, admirablement instrumentés par Félix Mottl, et le *Roi des Aulnes* qu'on aimerait toujours entendre porté sur cette évocative transcription orchestrale de Liszt. Mme Bréma fut également admirable dans ces 3 chants, particulièrement dans le 1er auquel elle donne une grandeur qui a quelque chose de biblique.

La part de la cantatrice fut surtout importante au festival de la 2e journée dans lequel elle a chanté 16 *lieder* de caractères tout différents,

choisis parmi les plus beaux et à toutes les périodes de la production lyrique de Schubert. Elle les a dits avec cette variété et cette sincérité d'accent, cette générosité de sentiment, cette flamme rayonnante qui sont à la base de toutes les interprétations lyriques ou dramatiques de cette merveilleuse et géniale artiste. Les accompagnements de M. Lauweryns sont toujours de la plus compréhensive délicatesse et de la plus haute musicalité.

Comme intermède aux *lieder*, MM. Rieu, Tuilot, Macon, Raymond-Marthe et Bacquart ont parfaitement joué le *Quintette* pour 2 violons, alto et 2 violoncelles ; ce n'est peut-être pas dans le domaine de la musique de chambre, l'œuvre la plus réussie de Schubert, malgré maintes pages exquises. Le Concert s'ouvrait et se terminait par quelques chœurs avec ou sans accompagnement de piano-forte ; la plupart sont inconnus en France. Parmi les plus beaux, il faut citer : *Dieu dans la nature*, *Hymne à l'Eternel* et *Chant funèbre*. Les chœurs, sous la direction de Mme Maquet, ont paru quelque peu fatigués ; il eût peut-être mieux valu aussi ne faire entendre qu'un très petit ensemble ; Schubert ne disposant du reste pas, à son époque, de grandes masses chorales, n'a jamais écrit de ces compositions vocales que pour un nombre restreint de voix — d'où aussi l'emploi suffisant d'un piano à l'accompagnement.

Dans l'ensemble, on peut dire que ce festival Schubert, assurément le premier de cette importance en France, fut vraiment une belle manifestation d'art, éducatrice, éloquente et harmonieuse. Elle fait particulièrement honneur à celle qui l'a organisée et dirigée avec un si bel enthousiasme, s'entourant d'artistes de 1er ordre pour solistes, et communiquant à ses autres collaborateurs sa propre et inlassable ardeur. Souhaitons à Mme Maquet, qu'armée d'une telle volonté et soutenue par un si fécond enthousiasme, elle puisse poursuivre suivant son désir, cette œuvre de haut idéalisme créée par son mari. Ce foyer d'art est nécessaire et bienfaisant dans un pays où les lourds et malsains brouillards du matérialisme intéressé cachent trop souvent le soleil de l'esprit pur, empêchant ainsi l'éclosion des floraisons artistiques qui eurent autrefois dans la Flandre française, comme chez sa sœur belge, une patrie bienveillante et féconde.

MAY DE RUDDER.



Le dramaturge anglais, Stéphan Philips a réduit en drame le roman de Walter Scott, *La fiancée de Lamermoor ;* duquel fut tiré le livret de la *Lucie* Donizettienne. Ce drame comprend trois actes divisés en six scènes et la première représentation a eu lieu avec beaucoup de succès au King's Théâtre de Glasgow. La musique de Scène a été composée par le maestro Norman O'Neill.



Le critique musical italien Lorenzi Parodi a écrit une grandiose trilogie inspirée par les trois grandes époques de la civilisation humaine : *Athènes-Rome-Paris*. Ce triptyque musical avec chœurs, solistes et danses formera un spectacle aussi nouveau que splendide. Dans *Athènes* la musique sera écrite d'après le système grec et l'on y verra reconstituées les danses et les fêtes *dionysiaques ;* dans *Rome* on verra des cortèges guerriers et triomphants et l'on entendra les chants des catacombes ; dans *Paris* enfin, tout le raffinement de l'art moderne se manifestera joliment... Du moins, c'est ce qu'affirment nos confrères transalpins.



Au Brixton Théâtre de Londres, on a donné la première représentation d'un nouvel opéra romantique en trois actes, intitulé *Nigel,* livret de Percy Pinkerton et musique de R. Philipotts.



Au nouveau théâtre allemand de Prague on a joué une nouvelle opérette de Paul Zochovlich : *Carmencita.* La protagoniste est la fille de l'héroïne de Bizet. Cette opérette n'a pas réussi.



Monsieur Alex. Guilmant vient d'être nommé membre de la célèbre Académie Royale Suédoise de Musique.



PUBLICATIONS REÇUES

M. KUFFERATH. — *Salomé de Richard Strauss*. (Fischbacher, 1907, in-12 de 110 pages).

JAHRBUCH DER MUSIKBIBLIOTHEK PETERS. — *Herausgegeben von R. Schwartz*. Année XIV. (1907. in-4°).

H. GOLDSCHMIDT. — *Die Lehre der vokalen Ornamentik*. (Vol. I. Charlottenburg chez P. Lehsten. in-8° de 90 pages).

TOBIAS NORLIND. — *Svensk Musikhistoria*. (Lund. in-8° de 250 pages. 2 kr. 50).

TOBIAS NORLIND. — *Om spraket och Musiken*. (Lund. in-8° de 45 pages. 1 kr 50).

FL. VAN DUYSE. — *Het Oude Nederlandsche Lied*. (La Haye, Martinus Nijoff. Cinq vol. in-4° de 2850 pages. Fl. 41,50).

BREITKOPF ET HAERTEL. — *Franz Liszt musikalische Werke*. (Tome I. in-fol. 1908).

A. GOUIRAND. — *La musique en Provence*. (Fischbacher, in-8°, de 250 pages, 1908).

E. GUTMANN. — *Konzert-Taschenbuch*. 1908-1909. in-16 de 150 pages.

J. BISCHOFF. — « *Espérons* ». Mélodie pour piano et chant. (Lausanne, chez Foetisch frères).

ÉDOUARD LALO, *Symphonie espagnole*. Petite partition d'orchestre. Paris, DURAND et fils.

MAURICE RAVEL, *Rhapsodie espagnole*. Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur. Paris, DURAND et fils.



Le Gérant : CHARLES-ALBERT-ROCOFFORT. **Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.**

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS
- France, *un An*.. .. .. 10 francs
- Etranger, *un An*.. .. .. 15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S.I.M."

PARIS.

Alleton L., 13, rue Racine.
E. Demets, 2, rue de Louvois.
Flammarion et Vaillant:
Galerie de l'Odéon;
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Baduel, 52, rue des Ecoles.
Baron, 51, rue Saint-Placide.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme Chambrey, 26, rue Pigalle.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
L. Gruss et Cie, 116, bd. Haussmann.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Max Eschig, 13, rue Laffitte.
E. Meudt, 55, rue de Vaugirard.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Rouart, 18, boulevard de Strasbourg et 78, rue d'Anjou.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
Timotei, 14, rue de Castiglione.
Arencibia, 30, faubourg Poissonnière.
A Orphée, 114, boul. St-Germain.
Roudanez, 9, rue de Médicis.
Laudy, 224, boul. St-Germain.
Touzaa, 16, boul. St-Germain.
Eitel, 8, rue de Richelieu.
Hibruit, 135, boul. St-Michel.
Andrée, 5, quai Voltaire.
Comptoir musical de l'Opéra (Parmentier), 51, boulevard Haussmann.
Sauvaistre, 72, Boulevard Haussmann.
Chartier, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galerie du Commerce.
Bordeaux: Feret, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : Soulacroup - Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lille : Français et Cie, 109, boulevard de la Liberté.
Lyon : Janin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Mme Béal, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille : Carbonell, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Bellet, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes : Thibaud.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

Le Mois

Les directeurs, MM. LALOY et ECORCHEVILLE, reçoivent les mercredis et samedis, de 4 h. à 6 heures.

ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IXe) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS

Musique de Chambre :

HAENDEL, G. F., op. 2 Sonates en Trios d'après les originaux pour 2 violons ou Flûtes ou Hautbois et Basse
N° 1 *Ut* min., 2 *Sol* min., 3 *Fa*, 4 *Si* bémol, 8 *Sol* min., chaque .. .. .. Net 3 15
HAENDEL, G. F., Sonates en Trios d'après les originaux pour deux Hautbois et Basse
1 *Si* bémol, 2 *Ré* min., 3 *Mi* bémol, 4 *Fa*, chaque .. .. — 3 15
MARTEAU, Henri, op. 12, Trio p. Violon, Alto et Violoncelle.. .. .. — 9 50
MOFFAT, A., Suite dans le style ancien pour 2 Violons et Piano .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 59, Quatuor à cordes. Parties.. .. .. — 7 50
SCHILLINGS, Max, Quatuor à cordes, *Mi* min. Parties .. .. — 12 50
TOVEY, D., op. 8 Trio pour Piano, Clarinette et Cor.. .. .. — 8 75
TOVEY, D., op. 8, *le même* arrangé pour Piano, Violon et Violoncelle par l'auteur.. — 8 75
ZILCHER, P., Trio pour des enfants, Piano, Violon et Violoncelle.. .. .. — 3 15

Violon et Piano :

AMBROSIO, A., d., op. 35 N° 1 Sonnet Allègre .. .. — 2 50
BRAHMS, J., Sonaten-Satz (œuvre posthume).. .. .. — 5 »
DELUNE, Fl. L., Sonate.. .. .. — 6 »
DVOŘAK, A., op. 100 Indian Canzonetta, tirée de la Sonatine .. .. — 2 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque arrangée par REHFELD
— *la même*, arrangée par WILHELMJ } chaque .. .. — 2 »
— *la même*, arrangée par FRITZ KREISLER
HUBER, Hans, op. 123 Sonata lirica (N° 8 en *la*) .. .. — 11 25
MOÓR, Em., op. 21, Sonate en *la* min. .. .. — 8 15
— op. 56 Sonate en *mi* min.. .. .. — 5 »
MOÓR, Em., op. 62 Concerto .. .. — 10 »
PAGANINI, N., Sonatines p. Violon et Guitare, arrangées pour Violon et Piano, vol. 1 .. .. — 2 50

Pour Alto et Piano :

BRAHMS, Deux Sonates pour Clarinette et Piano, arr. p. Alto chaque .. .. — 10 »
MARTEAU, Henri, op. 8 Chaconne .. .. — 5 »
YORK BOWEN, Sonate.. .. .. — 8 75

Pour Violoncelle et Piano :

CUI, César, Orientale .. .. — 25
DELUNE, Fl. L., Sonate .. .. — 6 »
DOHNÁNYI, E. von, op. 8 Sonate .. .. — 6 25
— op. 12 Concertstück.. .. .. — 7 50
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque .. .. — 2 »
— Waldesruh (Calme de la forêt) .. .. — 2 »
LAMPE. W., op. 4 Sonate .. .. — 10 »
MONTRICHARD, A. de, Sonate .. .. — 7 »
MOOR, Em., op. 55 Sonate en *sol* .. .. — 9 50
— op. 64 Concerto en *ut* dièse min. .. .. — 12 50
STOJOWSKI, S., op. 18 Sonate en *la* .. .. — 4 »

Pour deux Pianos à 4 mains

DVOŘÁK, A., op. 95 Symphonie *Le nouveau Monde* .. .. — 17 50
LIAPOUNOW, S., op. 4 Concerto.. .. .. — 10 »
SCHÜTT, Ed., op. 58 N° 1 Valse-Paraphrase d'après Chopin .. .. — 5 »
— op. 58 N° 2 Impromptu-Rococo .. .. — 4 40
STRAUSS, Richard, Sinfonia Domestica op. 53 .. .. — 10



LECERF DE LA VIÉVILLE
ET L'ESTHÉTIQUE MUSICALE CLASSIQUE AU XVII[e] SIÈCLE

Les dernières années du règne de Louis XIV virent se dessiner un important mouvement de réaction contre l'esprit classique, qui, pendant près d'un siècle, avait exercé sur les arts une véritable dictature. La plupart de ceux qui avaient assuré le triomphe et l'illustration du classicisme étaient morts et le grand roi semblait survivre à son siècle. Un idéal nouveau se précisait, fort différent de celui qui avait guidé Racine, Lully ou Mansard. Au goût de la majestueuse simplicité succédait insensiblement la recherche du détail ingénieux et joli qui allait faire le charme du style rocaille. On désirait déjà moins satisfaire la raison par l'exacte proportion et le symétrique agencement des parties qu'à ravir les sens par quelque disposition imprévue et pittoresque. Watteau commençait à peindre dans des décors de Pastorales ses fêtes galantes, dont les teintes fondues et vaporeuses contrastaient avec le coloris souvent brutal d'un Lebrun. L'éternel adversaire du classicisme, l'esprit précieux, sembla renaître, et à sa suite le goût des littératures étrangères prit un nouvel essor. Les auteurs italiens et espagnols si fort maltraités par Boileau, eurent de nombreux partisans et Fontenelle après Perrault n'hésita pas à préférer les modernes français, italiens et espagnols aux anciens grecs et latins. A vrai

dire, ces idées n'étaient le partage que d'une minorité, mais le grand public tout en restant fidèle à des traditions puissantes, n'en subissait pas moins le courant nouveau et accueillait sans trop de révolte des œuvres marquées au coin de l'esprit précieux et de l'italianisme.

L'Italie avec ses fêtes brillantes, ses costumes somptueux, ses mœurs libres, ses monuments magnifiques, — Venise surtout, son Carnaval, sa vie fastueuse, — fascinait les esprits. On lisait avidement les récits des rares voyageurs, qui avaient eu l'heureuse fortune, comme Maximilien Misson (1), ou le Prêtre de Séez (2), de visiter l'Italie et de contempler sur place les trésors artistiques qu'elle recélait. Les comédiens italiens, lors de leur séjour à Paris, avaient fait sensation : leurs costumes bariolés et fantasques, leurs attitudes burlesques avaient excité la curiosité publique et l'on regrettait généralement que le roi les eût fait bannir du royaume (1697).

La musique italienne surtout jouissait d'un incomparable prestige auprès de ceux que ne satisfaisait plus la majestueuse simplicité de la musique de Lully. On commençait à accuser celui-ci de froideur. Un libelle de François de Callières, publié en 1688, reproche à Lully l'ennuyeuse monotonie de ses récitatifs (3).

Parce qu'elle s'adressait plus à la sensibilité qu'à la raison, la musique italienne répondait par là merveilleusement aux aspirations du dix-huitième siècle commençant. Quiconque cherchait à l'opéra autre chose qu'une jouissance d'ordre purement intellectuel, quiconque désirait moins comprendre qu'être charmé, devait se trouver attiré vers l'art des Cavalli et des Scarlatti.

Dès 1703, nous trouvons dans les recueils de Ballard des airs de Carissimi, de Bassani, de Scarlatti, de Bononcini. Tous ces musiciens, à l'exception peut-être du dernier, chez qui le souci de la virtuosité vocale commence à se faire sentir au détriment de l'accompagnement instrumental, témoignent d'une hardiesse étonnante dans l'emploi des dissonances et des

(1) *Nouveau voyage d'Italie*, à la Haye, 1702.

(2) *Voyage d'Italie et de quelques endroits d'Allemagne* en 1695.

(3) *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et modernes*, Amsterdam, 1688. Le même reproche est formulé dans le pamphlet de Sénecé : *Lettre de Cl. Marot... touchant ce qui s'est fait aux Champs-Elysées, etc.* Cologne, 1688.

modulations. C'est cette grande liberté harmonique, rythmique, tonale, qui alors caractérise surtout la musique italienne. Elle offre par là un contraste frappant avec notre musique du XVII[e] siècle, si pondérée, si régulière, si absolument esclave de la cadence parfaite. Certes, la mélodie italienne a déjà conscience de sa beauté. Elle met quelque complaisance à se faire admirer ; elle ne craint pas de se répéter avec la tranquille certitude d'être belle et de plaire, mais elle n'absorbe pas encore l'attention du compositeur au point de lui faire dédaigner la connaissance approfondie des ressources de l'harmonie. La plupart des symphonies des maîtres italiens de cette période témoignent d'une recherche incessante d'effets nouveaux et d'une science qu'on chercherait vainement chez leurs successeurs du XVIII[e] siècle.

En Italie l'Opéra étant une entreprise privée, les compositeurs avaient à satisfaire les oreilles délicates de dilettantes à qui les loges se louaient à l'année. Ils se trouvaient de ce fait plus libres de s'abandonner à leur inspiration que nos musiciens français réduits à briguer les suffrages d'auditeurs le plus souvent dépourvus de tout sens musical. Si étrange que cela puisse paraître, il ne faut pas oublier qu'à Paris, le spectateur payait sa place au parterre bien plutôt pour saisir la suite de l'intrigue et goûter la délicatesse des vers que pour écouter la musique. Avant la fin du règne de Louis XIV, la musique italienne ne fut guère connue en France que par des cantates et des sonates que de riches amateurs se faisaient jouer dans leurs hôtels (1): c'est devant un public de salon que les Du Val, les Senaillé, les Leclair, les Guignon exécutaient leurs compositions ou les pièces italiennes qu'ils prenaient pour modèles. Mais le grand public continuait à ignorer la musique ultramontaine. Lully vivant, aucune œuvre italianisante ne put être jouée à l'Opéra ; ce ne fut qu'en 1697, dix ans après sa mort, que Marc-Antoine Charpentier, le chef de « la nouvelle Italie », put faire représenter sa *Médée*. Cette œuvre, où l'imitation de l'Italie est sensible tant par la coupe des airs que par l'emploi continu de dissonances

(1) A Dijon, dès 1680, des concerts intimes se donnent chez M. de Malteste. Le *Mercure Galant* de 1680 nous apprend qu'« on n'y chante que des pièces italiennes et les opéras de Venise que M. de Malteste fait venir à ses dépens ». A Paris, le prêtre Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts, faisait exécuter « de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brillaient depuis 1650». Sur les concerts italiens du financier Crozat et les saluts des théatins, cf : Brenet, *Les concerts en France sous l'ancien régime*.

et de modulations chères aux compositeurs d'outre-monts, eut peu de succès. Dans ses grandes lignes la tragédie lyrique telle que l'avait instituée Lully fut respectée. Les compositeurs de la fin du règne de Louis XIV n'osèrent point heurter de front les préjugés d'un public intolérant et dissimulèrent autant que possible leurs innovations sous l'apparent respect des traditions. Aussi n'est-ce que par la coupe des airs, les modulations fréquentes, l'emploi des *basses doublées*, l'importance croissante de l'orchestre et des *symphonies* et mille détails de composition que se trahit l'influence de l'Italie sur Campra ou sur Destouches. La façade du vieil édifice ne changea pas d'aspect, mais de nouveaux matériaux servirent à sa construction.

Ces innovations si timides soulevaient pourtant la colère des défenseurs du classicisme musical, qui ne laissaient passer aucune occasion de confondre les hérésies nouvelles. Ce fut en 1702 que l'abbé Raguenet mit le feu aux poudres et provoqua la première querelle de l'italianisme par son zèle intempestif pour la musique italienne. Enthousiasmé par tout ce qu'il avait vu et entendu durant son voyage à Rome, l'abbé Raguenet avait d'abord proclamé son culte pour la peinture et la sculpture italiennes dans un volume sur les *Monuments de Rome*, qui lui avait valu les lettres de citoyen romain. Cet ouvrage d'une désespérante ineptie, où l'auteur se pâme sur les plus faibles productions de l'art contemporain, eut un grand succès (1). L'Abbé Raguenet résolut alors de célébrer les beautés de la musique italienne et de l'opposer à la musique française dans un opuscule qui parut en 1702 sous ce titre : « *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui concerne la musique et les Opéras* » (2). A la vérité l'Abbé Raguenet n'osait attaquer ouvertement le grand Lully, mais il accusait en général la musique française de monotonie et de froideur. Il faisait l'éloge de la musique sensuelle et raffinée qu'il avait entendue en Italie. Il vantait le jeu sûr et expressif des instrumentistes, les voix éclatantes des castrati, la splendeur des spectacles (3). Il s'efforçait, en un style

(1) L'abbé Raguenet figure dans les *Dialogues des vivants* de Bordelon, Paris 1717 ; on y trouve une liste de ses ouvrages, je cite entre autres le *Parallèle*, la *Défense du Parallèle* et les *Monuments de Rome*, une *Vie de Cromwell en français* (2 volumes) et *L'Histoire de l'ancien Testament*.

(2) Chez Jean Moreau, à Paris.

(3) Tel n'était pas l'avis de Misson dont le *Voyage en Italie* parut la même année que le *Parallèle* (1702). Il note qu'à l'Opéra de Venise « les habits sont fort

trop souvent prétentieux et gauche, de faire partager à ses lecteurs son admiration pour la musique ultramontaine.

« Ce n'est pas assez d'une âme, disait-il en parlant des symphonies italiennes, pour sentir la beauté de toutes les parties : il faudrait se multiplier pour suivre et goûter à la fois trois ou quatre choses, qui sont aussi belles l'une que l'autre. On est emporté, enchanté ; on est extasié de plaisirs. Il faut se récrier pour se soulager, il n'y a personne qui puisse s'en défendre ».

L'enthousiasme de Raguenet pour la musique italienne n'eut pas l'heur de plaire à un magistrat de province, partisan convaincu des théories musicales de Lully. Il entreprit de réfuter point par point l'abbé Raguenet et de défendre la tradition classique menacée dans un ouvrage qu'il publia de 1704 à 1706 à Bruxelles (1) sous le titre de « *Comparaisons de la musique italienne et de la musique française, où en examinant en détails les avantages des spectacles et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique* » (2). Ce livre est certainement le document le plus précieux qui nous ait été conservé pour l'histoire des théories musicales à la fin du XVII[e] siècle (3).

« Jean-Laurent Lecerf, écuyer, sieur de la Viéville, garde des sceaux du Parlement de Normandie, naquit à Rouen en 1674 d'une famille originaire de Pont-Audemer et issue d'un Pierre Lecerf, Capitaine des Côtes sous Charles IX qui, passant par l'abbaye de Greslain, située à quatre lieues de Pont-Audemer

pauvres... il n'y a nuls ballets, nulles machines, pour l'ordinaire nulle illumination. Quelques chandelles par-ci par-là ne méritent pas qu'on en parle ».

(1) Chez François Fuppens, au St-Esprit.

(2) L'ouvrage comprend trois parties : la première publiée en 1704 « contient trois dialogues et une lettre dans lesquels on réfute un livre intitulé *Parallèle des Italiens et des Français* ». La seconde partie, parue en 1705 « contient une nouvelle lettre, un recueil de vers chantants, trois nouveaux dialogues ». Enfin la troisième partie, publiée en 1706, comprend des fragments d'opéra chrétien, « un discours sur la musique d'Eglise, une réponse à la défense du Parallèle, un éclaircissement sur Bononcini ».

(3) L'ouvrage de Lecerf eut un tel succès que Bourdelot, quelques années plus tard, réimprima les *Comparaisons de la musique italienne et de la musique française* à la suite de son *Histoire de la musique* parue pour la 1[re] fois en 1715. Sous cette nouvelle forme, les *Comparaisons* eurent de nombreuses éditions ; la plus connue est celle d'Amsterdam, chez Jeanne Roger, sans date ni nom d'auteur... C'est à cette édition que nous renvoyons au cours de cette étude.

La Bibliothèque Nationale possède un curieux exemplaire de l'édition de 1704. Il contient des notes intéressantes, probablement de la main de Brossard.

et à une lieue de Harfleur, port de mer où Pierre Lecerf exerçait son emploi, et ayant été informé du zèle qu'il avait pour son service lui donna de son propre mouvement des lettres de noblesse datées de cette abbaye de l'an 1449 (1) ». Ces détails généalogiques nous sont fournis par le frère de Jean-Laurent, Dom Philippe Lecerf de La Viéville (2), dans le *Mercure de France* d'avril 1726. Le père de Jean-Laurent (3), Laurent Lecerf de la Viéville, fut nommé en 1671 garde des sceaux du Parlement de Normandie (4).

Jean-Laurent « naquit avec des dispositions si heureuses que son père eut une attention particulière à sa culture. Il confia à cet effet le soin de son éducation aux RR. PP. Jésuites; il eut le bonheur d'avoir pour régent le célèbre père Tournemire et sous un maître aussi habile, il fit ses humanités avec tout le succès qu'on pouvait en attendre. Le cours de la philosophie achevé, il étudia en droit à Caen, moins par inclination que par raison et pour obéir à son père qui le désirait ainsi. Ce fut dans les mêmes dispositions qu'il accepta la charge dont il fut pourvu en 1696 (5) et qu'il exerça avec d'autant moins de contrainte qu'il pouvait librement cultiver les muses, étant seulement du devoir de celui qui en est revêtu, de présider au Sceau le mercredi et le samedi de chaque semaine ». On voit que les occupations de Lecerf n'était pas fort absorbantes; il en profita pour composer une multitude « de pièces fugitives » dont il publia un certain nombre dans les *Comparaisons* (6). Voici un échantillon de son savoir-faire :

Sur le Menuet : Il n'est pas bien là, etc.

La jeune Iris
A déjà payé d'un souris

(1) *Lettre d'un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur à un de ses amis*, *Mercure* d'avril, 1726.

(2) Dom Philippe Lecerf de la Viéville eut son heure de célébrité au XVIIIe siècle pour son talent oratoire et son érudition.

(3) Fétis doit confondre le père et le fils, car il fait naître l'auteur des *Comparaisons* en 1647.

(4) *Archives de la ville de Rouen C* 1325. Vérifications de provisions d'offices de Laurent Lecerf de la Viéville, garde des sceaux à la chancellerie du Parlement.

(5) *Archives de la ville de Rouen C* 1333. Vérifications de provisions d'offices de Jean Lecerf de la Viéville garde des sceaux au Parlement.

(6) Pp. 21-56 t. III. «*Recueil de vers chantans*». *L'Innocente, idylle en musique.*

Mes tendres soins,
Dont j'ai ses beaux yeux pour témoins,
Peut-être un jour
Voulant couronner mon amour,
Son cœur au mien
Ne refusera plus rien.

Il est probable que si Lecerf s'était borné à composer des vers, il ne serait pas mort à trente-trois ans d'épuisement cérébral, mais l'érudition le passionnait. « Il avait tant d'ardeur pour l'étude, qu'il pâlissait sur les livres, en sorte que ces excès ont altéré son tempérament d'ailleurs tout délicat et l'ont conduit au tombeau ».

On trouve dans les *Mémoires de Trévoux* des études littéraires de Lecerf sur des écrivains anciens. En 1704 il y publiait un pédantesque commentaire de deux vers de Virgile ; l'année précédente, il proposait une nouvelle interprétation de quelques passages de Lucain. Il était toujours resté en rapport avec les éducateurs de sa jeunesse (1) et ceux-ci après l'avoir encouragé pendant sa vie, continuèrent après sa mort à publier des œuvres de leur ancien élève : Le *Nouveau Mercure de Trévoux* a publié en septembre et octobre 1708, des *Remarques* de Lecerf *sur Ausone et Catulle* et une longue « *Dissertation dans laquelle on prouve qu'Alexandre le Grand n'est pas mort empoisonné* ».

L'érudition de Lecerf s'étale avec complaisance (2) dans les *Comparaisons :* à tout moment à l'appui de son dire il cite Platon, Aristote, Horace, Virgile, Cicéron ou même Macrobe, Athénée, Origène, Longin, Jamblique.

Malgré ce penchant au pédantisme, Lecerf n'en reste pas moins homme du monde. Nous avons vu qu'il tournait à l'occasion des vers galants; lui-même nous avoue être grand joueur (3)

(1) Notamment avec les RR. PP. Bouhours, Tournemire, Daniel, Buffier du Cerceau. Dom Philippe Lecerf signale une épître en vers qu'il adressa au père Bouhours sur le rétablissement de sa santé.

(2) L'amour du grec l'entraîne même parfois à des fantaisies d'un goût douteux : il nous parle notamment de certain «*dialogue*» composé par lui à l'aide « de passages ramassés d'Anacréon ; j'avais tiré de toutes les odes deux douzaines de ces petits vers si doux et si coulants, tous de trois ou quatre pieds, et j'avais tâché de les ajuster en sorte que les derniers mots des vers formassent en quelque façon des rimes... ».

(3) Il avoue ingénuement que s'il n'a pu terminer son livret *d'Opéra chrétien*, c'est que le jeu l'absorbait trop. Dom Philippe fait aussi allusion à sa passion du jeu.

et nous savons par les *Comparaisons* et par le témoignage de son frère quelle était sa passion pour les spectacles profanes. Lui-même parle de ses « huit ou dix années d'assiduité attentive à l'opéra » et des « quatre ou cinq cents représentations » auxquelles il a assisté. Rouen offrait alors de nombreuses ressources à un amateur de musique. Son opéra avait été longtemps très florissant et les meilleurs chanteurs de Paris s'y étaient fait entendre de passage. La Maîtrise de Notre-Dame était réputée et son organiste Le Sueur avait failli obtenir la place de « *Maître de musique de la chapelle du Roy* (1) ». Au château de Gaillon des concerts étaient organisés de temps à autre et c'est là notamment que La Viéville entendit Mlle Ullot chanter des airs italiens. Cependant Lecerf s'ennuyait à Rouen : « Un provincial, écrit-il (2), et encore un provincial qui habite la ville que vous connaissez n'est pas en état de faire tout ce qu'il voudrait ». Aussi, dès que les vacations du Parlement le lui permettent, il se rend à Paris et à Versailles où il s'abreuve de musique.

Telle était sa vie lorsqu'en 1702 parut le *Parallèle des Italiens et des Français*. L'ouvrage de Raguenet fit beaucoup de bruit, mais nul n'entreprit de le réfuter systématiquement ; au contraire, les journalistes de Paris le couvrirent de louanges.

« Deux années s'étaient écoulées depuis la publication du *Parallèle* et le nouveau Bourgeois de Rome (3) commençait à se féliciter du triomphe qu'il avait remporté sur ses compatriotes, lorsque la Normandie trouva dans Laurent Lecerf de La Viéville un sujet fidèle qui assura à sa patrie la gloire d'avoir atteint de plus près que l'Italie à la vraye perfection de la musique (4) ».

A dire vrai, Lecerf ne prouva pas la supériorité de la musique française sur la musique d'outre-monts, il réfuta l'abbé Raguenet. *La défense du parallèle* fut pitoyable. Raguenet ne trouvait à critiquer chez Lecerf que des détails orthographiques. La Viéville écrasa son adversaire par la publication coup sur coup de deux nouveaux volumes où il répondait par avance aux objections possibles de Raguenet. Peu après il s'attaquait

(1) T. IV, p. 122.
(2) T. III, p. 13.
(3) Allusion aux lettres de citoyen romain qui avaient été décernées à Raguenet par la ville de Rome.
(4) Dom Philippe Lecerf, *Mercure*.

au médecin Andry qui, dans le *Journal des savants*, s'était permis de prendre le parti de Raguenet. Le « *Médecin musicien* » (1) fut le dernier ouvrage de Lecerf de La Viéville. Dom Philippe Lecerf nous dit qu'il préparait quand il mourut un quatrième tome (2) des *Comparaisons*. Mais l'excès du travail auquel il se livrait abrégea sa vie. « Sept mois avant sa mort il fut attaqué d'un flux hépatique qui ne finit qu'avec ses jours qu'il termina le 10 novembre de l'an 1707, étant seulement âgé de 33 ans ».

Telle fut la vie de l'homme à qui nous devons un document précieux à tous égards pour l'histoire de la musique et de l'esthétique musicale pendant la seconde moitié du XVIIe siècle.

A dire vrai, Lecerf n'a guère d'idées personnelles ; il répète ce qu'on dit autour de lui ; mais, vivant dans un milieu d'artistes et de lettrés, il est ordinairement bien renseigné et ses idées sur la musique sont celles de Lully et des musiciens du Grand Siècle (3). Il entremêle l'exposition de ses théories musicales de longues digressions sur Lully, d'attaques virulentes contre Raguenet et les Italiens, d'enthousiastes panégyriques des Classiques et des Anciens. Si nous coordonnons ces idées éparses dans les *Dialogues*, les *Lettres*, le *Traité sur la musique d'Eglise* ; si nous faisons abstraction de la polémique et des anecdotes, nous nous trouvons en présence d'un système parfaitement logique, qui nous représente l'esthétique musicale classique vers la fin du XVIIe siècle.



Au XVIIe siècle l'art français est purement rationaliste. Pour Lecerf comme pour Boileau, la Raison est la mesure de toute chose ; l'architecte, le peintre, le poète, le musicien, doivent s'ingénier à la satisfaire par des compositions claires, ordonnées, logiques et vraisemblables. C'est à cette conception

(1) *L'art de décrier ce qu'on n'entend pas ou le médecin musicien* parut à Bruxelles en 1706 ; l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale porte une inscription sur le faux-titre où il est fait mention de la mort récente de Lecerf : « M. Langlois qui me donne ce livre pour vous l'envoyer me dit aussi que M. de Freneuse est mort depuis peu ». B. N. Réserve 2681 (46) 5.

(2) Il nous fait part dans sa préface de son intention de composer un quatrième tome (pp. 2 et 4).

(3) Il se vante d'avoir « fait vivre Bacilli » et parle du « très long commerce » qu'il a eu avec toutes sortes de musiciens (préface, p. 3).

de l'art qu'il faut attribuer l'injustice des Français à l'égard des Italiens ; c'est qu'ils cherchent un plaisir intellectuel en des œuvres créées pour la joie des sens.

La Viéville veut « comprendre » ce qu'il entend, il ne se laisse pas captiver par la musique, il admire les intentions littéraires qu'il lui prête. Etant moins épris de beauté que de clarté et de logique, il est beaucoup plus attentif à deviner où on le mène qu'à contempler ce qu'il rencontre en chemin. Il lui faut de grandes lignes majestueuses et régulières; le délicat, le joli n'ont aucun charme pour lui. Il n'arrive point à découvrir le plaisir que peuvent trouver les Italiens à se faire « chatouiller » les oreilles par des dissonances et des agréments que la raison ne justifie point : « Ces jolis traits de Corelli et de Bononcini, écrit-il, dont vous êtes enchantés, choquent, renversent toutes les règles et de la musique et du bon sens » (1).

Lecerf n'estime pas comme Molière que les règles ne sont que des « observations aisées que le bon sens a faites » (2) ; elles ont à ses yeux une valeur absolue, capitale et il ne saurait souffrir qu'on se mette au-dessus d'elles. « De quoi serviraient les règles, fait-il dire à un des personnages de son *Premier dialogue*, si on ne les suivait ? Elles ont été imaginées avec un bonheur et une habileté extrêmes..., et il n'y a rien à redire. Les poètes, les mathématiciens, etc. ont quelquefois réclamé contre les règles de leur métier, ils les ont attaquées. Les musiciens, jamais les leurs. Tous conviennent qu'elles sont fort bonnes... elles mènent à une douceur trop précieuse pour s'en éloigner » (3). Toutefois il convient que Lully a eu raison de se mettre au-dessus des règles lorsqu'elles « gênaient et emprisonnaient son génie ». Mais avec son inconséquence coutumière, il n'en critique pas moins impitoyablement les musiciens italiens qui, selon lui, les ont violées. Il ne lui vient pas à l'esprit que les règles n'ont qu'une valeur relative et que vérité en deçà des Alpes, erreur au delà (4). Il reproche amèrement aux Italiens d'enchaîner les

(1) T. IV, p. 229.

(2) MOLIÈRE, *Critique de l'Ecole des femmes*, sc. VII.

(3) P. 42, t. II.

(4) LE GALLOIS dans sa *Lettre à Mlle Regnault de Solier touchant la musique* (1re moitié du XVIIe siècle) s'en rendait mieux compte. Il s'efforçait d'expliquer les caractères distinctifs de la musique des Italiens et de celle des Français par la

accords dissonants sans résolution et de ne tenir compte que du plaisir de l'oreille pour la composition : « A présent on n'a qu'à composer au hasard et sans savoir les règles. Celui qu'on reprendra d'avoir manqué à sauver une dissonance, suivant le précepte et l'usage immémorial, répondra ce que répond le médecin malgré lui à Géronte, qui était choqué qu'il eût placé le cœur autrement que du côté gauche et le foye autrement que du côté droit ? Oui cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela; grâce aux docteurs d'Italie, nous faisons maintenant la musique d'une méthode toute nouvelle (1) ».

Il arrive aussi à La Viéville de critiquer une composition musicale, comme Monsieur Lysidas juge une comédie, en examinant seulement si elle est bien conforme aux règles. Suivant un procédé coutumier aux critiques musicaux de tous les temps, il déclare inintelligible ce qu'il ne comprend pas, inexpressif ce qu'il ne sent pas. Il n'a aucune idée de la passion ardente, de l'inquiétude sensuelle de la musique italienne : il n'en voit que la forme recherchée. Ce n'est pour lui qu'un amas de notes, une suite d'accords baroques, un art bon tout au plus à vous « chatouiller les oreilles », mais incapable d'expression. Or « sans le naturel et l'expression, la musique est une fadaise, un badinage d'enfant, indigne d'occuper d'honnêtes gens. D'où il s'ensuit que Bacilly s'est trompé et a trompé après lui quelques-uns des derniers faiseurs de traité, en croyant que *la fin de la musique est de contenter les oreilles par des sons harmonieux* (2) ». Lecerf est fort peu sensible à la beauté plastique d'une œuvre. Les harmonies somptueuses, chatoyantes et brodées dont se drape la mélodie italienne lui semblent surcharger et déformer la pensée du compositeur. Il ne voit dans cette recherche qu'une conséquence de l'amour des « faux brillants » déjà dénoncé par Boileau. Les Italiens n'ont ni goût, ni mesure; ils ne se conforment pas à la grande règle « de savoir être médiocre et retenu (3) ». « Rien, explique-t-il (4), n'est si dangereux, ni si

situation géographique de ces peuples. et il concluait : « Il faut avouer que cet art a des règles générales dont tout le monde convient, mais qu'on applique diversement selon les lieux et les complexions ».

(1) P. 86, t. III.

(2) P. 149, t. III.

(3) P. 86, t. III.

(4) *Deuxième Dialogue*, p. 80, t. II.

vicieux que de s'abandonner à son génie, de laisser aller la vivacité de son imagination échauffée aussi loin qu'elle veut et de parer à son gré ses ouvrages d'une quantité importune d'embellissements hardis ou forcés ». « Trop d'agréments est confusion, c'est un vice, c'est un monstre (1) ». Donc point d'enjolivements chers aux compositeurs d'outre-monts, ni roulades, ni trilles, ni tenues, ni passages, rien de ce qui pourrait rompre l'unité de la composition et en altérer les contours réguliers.

Les formes précieuses et raffinées que revêtent spontanément les idées mélodiques des Italiens ne sont pour Lecerf que le résultat d'un travail ingrat, stérile et purement intellectuel. On n'a besoin d'aucun génie pour composer des airs comme ceux d'outre-monts; « qu'un homme qui sçait les règles, ait la patience d'être un mois entier cloué sur un air : quelle que soit la médiocrité de son talent naturel, il viendra sûrement à bout de donner aux parties moyennes un chant si brillant que vous voudrez ». La nature n'a besoin d'aucune science pour créer des chefs-d'œuvre (1), tandis que le sçavoir, laissé à ses propres ressources, ne peut produire que des œuvres recherchées et bizarres (2).

A l'appui de son dire il cite l'exemple du chevalier Destouches qui, guidé par la seule nature, composa un opéra sans connaître même les éléments de la composition, et fit « noter sous lui » (3) les airs et les symphonies qu'il chantait.

« La science par elle-même n'est à estimer qu'autant qu'elle aide à embellir la nature. La nature est une beauté qu'il faut habiller, de fois à autre elle a besoin d'être parée. La science est une femme de chambre dont l'emploi et l'honneur sont de sçavoir la parer : qu'elle la pare mal comme elle fait en la parant mal à propos, en la parant trop peu ou trop souvent, elle méritera d'être chassée (4) ». Mais peut-on appeler une parure ce dont il laisse revêtir la pauvre nature grelottante de froid sous la mince draperie qui laisse transparaître sa nudité ?

Le seul reproche que Lecerf se permette d'adresser à Lully

(1) T. II, p. 81.
(2) T. II, p. 171.
(3) P. 133, t. II. C'est d'ailleurs une légende absurde : peu de musiciens français au début du XVIII[e] siècle connurent mieux que Destouches les ressources de leur art.
(4) P. 93, t. III.

est de « s'être laissé aller » à mettre trop de science dans certaines de ses compositions. Il remarque qu'*Isis* « le plus sçavant de tous ses opéras a été un de ceux qui a eu le moins de succès quand on l'a représenté d'abord et est encore un des moins aimés ».

Cette constatation est décisive à ses yeux, car c'est le grand public qui est l'arbitre suprême en matière musicale. Lecerf soutient habilement sa thèse dans le *VI*e *Dialogue* : Les « sçavants » sont trop loin de la nature, trop spécialistes, trop préoccupés de la technique musicale pour bien juger de la valeur d'une œuvre. Lecerf déclare nettement qu'il préfère l'air d'Amadis « *Amour que veux-tu de moi ?* » qui fut chanté par toutes les cuisinières de France (1) au rôle de la grande prêtresse « si rempli d'une science qui le fait estimer des sçavants malgré sa froideur ». « Les sçavants sont des maîtres de musique, des musiciens par état, entêtés des règles ». Le peuple est la multitude, le grand nombre qui ne s'est point élevé à des connaissances particulières et n'a pour guide et pour garant de ses jugements que le sentiment naturel ». Lecerf prend soin de définir ce qu'il entend par le mot peuple : « En matière de musique, nous devons établir deux genres de peuple en France : 1° Le dernier peuple, garçons de boutique, porteurs de chaises, servantes de cabaret, et cuisinières, qui écoutent les chansons du Pont-Neuf et ne vont point à l'Opéra. 2° Un peuple d'honnêtes gens, un peuple de qualité, une multitude distinguée qui fréquente les spectacles, mais qui n'y portant point les vues du sçavant, est peuple certainement à cet égard ».

« Ce peuple-ci, conduit par la nature à laquelle il s'abandonne, s'entreprêtant chacun ses lumières, se redressant l'un l'autre et prononçant selon un sentiment commun et libre, sera, ne vous en déplaise, le grand juge (2) ».

« La vérité sortira du milieu du Parterre... (3) » Le peuple aura même le pas sur les « connaisseurs » qui ne sont ni tout à fait peuple, ni tout à fait sçavants... donnant tant soit peu moins aux règles qu'au sentiment naturel et cela « à cause de l'autorité que doit toujours avoir le plus grand nombre. Ce sont

(1) P. 301, t. III.
(2) P. 295, t. III.
(3) P. 296, t. III.

plus d'oreilles, plus de cœurs. La nature qui surpasse tout parle mieux, ou plutôt parle davantage, parle plus haut par mille bouches que par dix (1) ». On comprend dès lors ce qui va résulter de cette conception d'un art populaire, accessible aux esprits les moins cultivés. Pour plaire à un public aussi peu habitué au langage musical que le peuple français au XVII[e] siècle, la musique devra observer une simplicité rigoureuse, frisant la sécheresse mélodique et la pauvreté harmonique.

« La musique doit être naturelle ou plutôt simple » nous expose Lecerf et il définit ainsi ces termes : « J'appelle naturel ce qui n'est pas composé de tous recherchés extraordinaires; j'appelle simple ce qui n'est pas chargé d'agréments, d accords (2) ». On le voit, Lecerf a une singulière conception de l'harmonie puisqu'il assimile les accords à des agréments. C'est que la mélodie ne lui semble pas porter en elle ses harmonies latentes ; les accords constituent une parure dont elle pourrait fort bien se passer. La nécessité d'un accompagnement ne s'impose pas à ses oreilles, il déclare comme Bacilly que « c'est faire le précieux ou la précieuse de se piquer de ne point chanter sans théorbe (3) ». C est aussi pourquoi il fait grand cas de ces « *brunettes, airs à boire et vaudevilles* » dont l'extrême simplicité le ravit. Il va jusqu'à regretter qu'on ne « méprise » pas, comme les anciens, la musique à plusieurs parties et le rôle de l'harmonie se réduit pour lui à soutenir la pensée mélodique d'une basse d'accords correctement enchaînés. Le compositeur pour satisfaire la raison et le bon goût devra faire régner une telle clarté dans ses œuvres que l'auditeur le plus dépourvu de culture musicale puisse comprendre immédiatement et sans effort. Aussi, dès que la musique manifeste quelque velléité de recherche et de science, Lecerf la déclare-t-il bizarre et incohérente ; n'en pouvant sentir les finesses, il proclame que c'est par « snobisme » que certains affectent d'y trouver du plaisir : « Quelle joye, quelle bonne opinion de soi-même n'a pas un homme qui connaît quelque chose au *cinquième opéra de Corelli* (4) ». « Nos Français engoués de l'Italie, dit-il encore,

(1) P. 297. t. III.
(2) T. III, p. 278.
(3) T. III, p. 101.
(4) T. II, p. 55.

veulent être traités par leurs faiseurs de musique comme les religieuses par leur prédicateur; ce qui est intelligible sera pitoyable, elles ne seront charmées que de ce qu'elles n'entendront point (1) ».

Il importe donc d'abandonner le contrepoint et la fugue dont les combinaisons complexes demandent des oreilles attentives et pourraient fatiguer l'auditeur. Il faut se garder de ces basses « doublées et redoublées », de ces « basses contraintes », de ces dessins en imitation chers aux Italiens et qui commencent à envahir la musique française.

Lecerf pose nettement les différences qui séparent l'harmonie consonante de Lully, de l'harmonie dissonante des Italiens. « Dans les ouvrages italiens, écrit-il, on dirait presque que ce sont les consonances qu'on destine à relever par leur rareté ces dissonances perpétuelles (3) ». Or c'est là une aberration, car les dissonances doivent servir au contraire à relever les consonances ; « elles les feront sentir de temps en temps ; par exemple on pourra employer « un triton sauvé par une sixte (2) ».

Pour Lecerf toute dissonance un peu hardie est un attentat contre les règles. Il dénonce avec horreur « une neuvième avec triton (4) », une « fausse septième et une fausse quinte ensemble (5) ». Devant ces recherches harmoniques, il s'indigne ou plaisante sans goûter le sel de ces dissonances inattendues. L'imprévu d'ailleurs le choque vivement, c'est un manque de foi de la part du compositeur que de tromper ainsi son attente.

L'impudence des Italiens qui osent attaquer sans préparation certaines dissonances et négligent même parfois de les résoudre, le révolte : « Jusqu'ici c'était une loi inviolable de sauver les dissonances qu'on employait ; mais à présent on n'a qu'à composer au hasard et sans sçavoir les règles (6) ». Il ne peut comprendre qu'un musicien puisse ainsi suivre sa fantaisie et se mettre au-dessus des règles au point d'employer 12 septièmes consécutives comme Corelli ou d'user dans la marche des parties des intervalles mélodiques « les plus faux

(1) T. III, p. 93.
(2) T. III, p. 85.
(3) T. III, p. 184.
(4) 3me renversement de l'accord de neuvième, t. III, p. 83.
(5) Accord de septième diminuée, t. III, p. 83.
(6) T. III, p. 86.

et les plus bizarres » « progrès de fausse quinte, progrès de triton, progrès de quarte diminuée sans supposition de tierce ». « Ces progrès sont contre toutes les règles ; ils semblent ici placés en dépit des règles, pour se moquer des règles, et de la suite et de la douceur du chant et ils y font aussi des effets insupportables (1) ».

Mais ce sont les modulations fréquentes et hardies qui l'irritent le plus. Ses sens sont trop peu développés pour pouvoir saisir immédiatement quelles tonalités traverse la musique dès qu'elle s'éloigne des tons voisins. La cadence parfaite, chère à Lully, satisfait pleinement son oreille, et la monotonie du passage du ton de la tonique à celui de la dominante ne le frappe pas. Au contraire toute modulation hardie le déconcerte : dans une cantate de Bononcini il note avec stupeur :

« Chaque air est semé de notes qui sortent de son mode et le mode de cette pièce est celui qui y règne le moins..... où passe d'un air à un autre immédiatement, d'E *si mi* ♭ en E *si mi naturel* (2), ce qui est une chose inouïe (3) ».

Les accidents chromatiques, les modulations brusques lui semblent contraires au bon sens et à un goût raisonnable. Il vante la musique consonante de Lully, si solide, si majestueuse, si pondérée : « Les Italiens ne s'attachent pas à une belle musique diatonique, c'est-à-dire dont le fond soit de tons bien pleins, bien nobles et bien simples selon le goût des anciens imités par Lully (4) ».

Il ne se montre pas moins hostile aux tonalités encore peu usitées en France à cette époque. Il dénonce le ton de *fa* dièse majeur comme une singularité incroyable. « J'ai vu, dit-il dans son *Troisième Dialogue*, une de leurs pièces en F. ut. Fa diésée tierce majeure ? Où avaient-ils été chercher ce ton-là et comment l'exécuter ? (5) »

Au demeurant pourquoi composer « sur des tons à faire frayeur », au lieu de se servir de ceux dont se contentait Lully ? A quoi bon hérisser les clefs de dièses et de bémols ? Ce sont là des complications vaines, qui tendent à faire de la musique

(1) T. IV, p. 203.
(2) Modulation de *mi* b majeur en *mi* naturel majeur.
(3) T. IV, p. 220.
(4) T. III, p. 189.
(5) T. III, p. 90.

« une science mystérieuse enveloppée d'une redoutable obscurité qui en fait éloigner les profanes et le peuple ». Il leur serait pourtant bien facile de « noter leur musique d'une manière nette et aisée ». Le sentiment de la couleur propre à chaque tonalité lui fait défaut ; il ne comprend même pas que le compositeur puisse préférer exposer sa pensée en *fa* dièse majeur plutôt qu'en *fa* naturel et que l'effet produit puisse être très différent pour des oreilles tant soit peu délicates.

Moduler fréquemment est l'expédient des musiciens qui ne peuvent se maintenir longtemps dans le même ton sans monotonie. Seul un grand génie peut se mouvoir indéfiniment dans la même tonalité sans lasser l'auditeur : « Quand je vois — dit-il — ces belles scènes d'*Armide* et de *Thésée* rouler toujours à merveille et d'un air plein, aisé, sur le même ton, je ne puis m'empêcher de m'écrier : Y avait-il tant de belles choses dans ce ton seul ? Voilà un génie qui produit merveilleusement, il tirerait d'un seul ton tout un opéra ! (1) »

Lecerf n'affectionne pas moins la solide carrure de la musique de Lully qui satisfait pleinement son goût du pompeux et du solennel. Il préfère les mouvements lents et graves aux mouvements vifs et il estime qu'il ne faut user de ceux-ci qu'avec une extrême réserve, car il n'est pas naturel d'aller plus souvent vite que lentement. Est-ce que dans la vie on ne marche pas plus souvent qu'on ne court ? Les vitesses sèment la confusion dans l'esprit, aussi faut-il n'en faire usage que pour mieux mettre en valeur les mouvements lents.

Il ne pardonne pas aux Italiens d'user de rythmes brisés et désarticulés ; il ne peut souffrir une phrase musicale que viennent à tout moment couper des pauses et des soupirs. « C'est un chant brisé, estropié et qui cahotte incessamment, si je puis parler de cette manière ; on ne fait pas trois pas sans s'arrêter. Concevez combien cela est agréable en comparaison de la musique unie et coulante de Lully (2) ». Mais il ne suffit pas à la musique d'être unie et coulante elle doit encore être expressive.



(1) T. III, p. 127.
(2) T. II, p. 71.

Pour Lecerf de La Viéville, tout art doit avoir une signification rationnelle : « Les hommes ne doivent ni parler, ni chanter, que pour dire quelque chose. Un discours qui n'a ni sens, ni fin et une musique qui n'exprime rien sont également fades. Et qui pourrait souffrir un discours de cette sorte (1) ». La Viéville dit encore : « Le naturel et l'expression sont l'essentiel d'une musique qui veut, comme elle doit le vouloir, atteindre son but ; le naturel, cela saute aux yeux puisque ce n'est que la nature qui parle, il faut qu'elle parle simplement ; l'expression, cela est aussi sensible puisqu'on ne chante que pour la même raison qu'on parle, parce qu'on a quelque sentiment à exprimer (2) ».

Nous avons déjà vu incidemment combien tout ce qui n'avait d'autre fin que le charme des sens était étranger à Lecerf. A dire vrai, il fait bien une part à ce qui est « harmonieux, mélodieux, agréable », c'est-à-dire à « ce qui remplit, ce qui contente, ce qui chatouille vos oreilles (3) ». Mais ce côté sensuel ne vient qu'en troisième lieu et se réduit à peu de chose, car il ne faut pas de grandes recherches pour satisfaire les oreilles de Lecerf de La Viéville.

Au XVIIe siècle, c'était un lieu commun que de définir les arts comme des imitations de la nature, en se fondant sur l'opinion d'Aristote. La Viéville n'a garde de penser en cela autrement que ses contemporains et il définit la musique comme une représentation par les sons de la nature. Nous voyons dans le *IVe Dialogue* « que si la peinture est une représentation par les couleurs, la poésie ou l'éloquence une représentation par les paroles, la musique est apparemment une représentation par les sons (4) ». Nous trouvons chez l'abbé Dubos un rapprochement analogue entre la peinture et la musique : « Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions (5) ». Mais tandis que Dubos, avec une clairvoyance admirable, reconnaît à la musique ins-

(1) T. III, p. 178.
(2) T. III, p. 177.
(3) T. III, p. 178.
(4) T. III, p. 125.
(5) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* Ire sect. XLV.

trumentale le pouvoir d' « imiter » ces phénomènes sentimentaux au moins dans leurs manifestations extérieures, La Viéville lui dénie le pouvoir de décrire autre chose que les bruits physiques de la nature et réserve au chant le pouvoir de « peindre les passions » de l'âme humaine (1). « La symphonie, écrit-il, n'est que la partie la moins essentielle de la musique, puisque la musique n'est là que pour exprimer les discours et les sentiments de la tragédie, ce que la symphonie n'exprime point (2) ».

Dès lors la musique instrumentale ne joue plus qu'un rôle accessoire, elle n'est qu'une sorte de décor destiné à faire mieux valoir l'importance du chant et du récitatif. « La musique, écrit M. Romain Rolland (3), au sujet des compositeurs français du XVIIe siècle, n'étant que très rarement chez eux la forme soudaine que revêtent leurs sentiments, ils ne sont pas assez sûrs de sa force pour l'imposer au drame et ils y jouent un rôle un peu semblable au décorateur ».

Suffisamment amenée et préparée par le texte, les décors et la situation dramatique, la musique pourra jouer un rôle nettement descriptif ; de là toutes les symphonies de *tempêtes*, de *sommeils*, d'*invocations*, de *songes* et les innombrables « *scènes au bord du ruisseau* » qui se retrouvent dans tous les opéras du temps. L'abbé Dubos après avoir expliqué que la musique peut imiter « le langage inarticulé de l'homme » (ce que Lecerf n'admet point,) nous dit qu'elle peut aussi « faire des imitations de tous les bruits qui sont les plus capables de faire impression sur nous lorsque nous les entendons dans la nature » et que c'est en ce mode d'expression que consistent plus particulièrement les symphonies. Lecerf croit aussi à la possibilité pour la musique instrumentale de décrire les phénomènes naturels. Il loue Lully d'avoir dans sa symphonie des « *Plaintes de Pan* », imité le bruit du vent dans les roseaux, commentant ainsi le texte de l'opéra *Isis* : « *Le vent pénètre dans les roseaux et leur fait former un bruit plaintif* ». « Il y a une chose naturelle à copier et il copie d'après nature, il fait de la nature même le fond de sa

(1) Vers le milieu du XVIIIe siècle on reconnaîtra un plus grand pouvoir expressif à la musique instrumentale ; lire notamment les belles pages du Père André dans son *Essai sur le Beau* (Paris, 1741).

(2) T. II, p. 143.

(3) *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, 1896, in-8° — p. 230.

symphonie, il se contente d'approprier la nature à la musique, en la revêtant de quelques ornements de l'art (1) ».

Il y a encore pour la musique instrumentale, surtout pour la musique d'Eglise, un autre mode d'expression : c'est celui qui consiste à commenter et à souligner les intentions du texte. La musique pour les hommes du XVIIe et du XVIIIe siècle formait un véritable langage avec ses termes usuels et ses lieux communs, et la plupart des combinaisons contrapontiques auxquelles nous ne reconnaissons aujourd'hui qu'une raison d'être purement architecturale, avaient en leur temps pour les auditeurs une signification manifeste. La Viéville en écoutant une messe, cherche toujours à interpréter ce qu'il entend : « Campra exprime je ne sais plus où « *Solemnitatem* » par une musique longue et brodée. C'est apparemment pour marquer que dans les grandes fêtes, l'office est long et les cérémonies magnifiques ? » Encore une fois, cette manière de comprendre la musique était générale du temps de La Viéville, et, sans aucun doute, les auditeurs de J.-S. Bach voyaient des images là où nous ne découvrons plus que de merveilleuses constructions sonores. Le souci de la description minutieuse entraînait d'ailleurs d'étranges aberrations ; je citerai seulement cette fugue de l'organiste Lesueur sur le verset « *Flagellum non appropinquabit* » qui, nous dit Lecerf, « faisait un bruit long et aigu qui représentait le cliquetis de cinquante disciplines... (2) ». La Viéville proteste d'ailleurs contre ces exagérations qui choquent son bon sens. Il explique longuement aux compositeurs dans son *Traité sur la musique d'Eglise* qu'ils ne doivent point s'efforcer de rendre le mot à mot, mais l'esprit général du texte qu'ils ont à mettre en musique. Johann Mattheson adresse aux compositeurs allemands des recommandations analogues: « La musique. dit-il, doit tendre plutôt à éclairer les pensées et à les animer qu'à orner les mots (3) ».

Mais si nous comprenons assez bien comment la musique peut décrire au moyen de formules conventionnelles des sentiments et des actes en nombre limité et mettre ainsi en lumière les images qui se dégagent du texte, — comment elle peut aussi,

(1) T. IV, p. 189.
(2) T. IV, p. 123.
(3) P. 295, t. II. *Critica musica*, cité par Pirro. Esthétique de Bach.

avec l'aide des décors et de la situation dramatique traduire des impressions de tempête ou de sérénité pastorale, — nous avons peine à concevoir en quoi peut consister pour Lecerf le pouvoir expressif d'une sonate de violon ou d'une pièce de clavecin. Aussi tient-il en piètre estime ce genre de composition venu d'Italie. Il raille ceux qui ont le mauvais goût de le prendre au sérieux et de se passionner pour une sonate de clavecin. « Jouer une pièce soi-même agréablement ou pour divertir sa maîtresse ou son ami est au-dessous d'eux (1) ». Il tourne en ridicule un pauvre maître de musique qui se présente chez la comtesse « fort rouge et fort dérangé » : « c'était qu'il avait travaillé toute la matinée à étudier des sonates italiennes.... J'en apprends une, Madame, me dit-il, en levant les yeux au ciel, qui est divine. Elle me tue et je ne l'arrache que morceau à morceau. Mais n'importe, je l'apprendrai et je la jouerai samedi à mes écoliers à qui je l'ai promise, quand j'en devrais devenir fou (2) ». Lecerf ne comprend rien à une telle exaltation; n'étant nullement artiste il se garde d'admirer quoi que ce soit avec trop d'enthousiasme, car ce ne serait pas de bon ton. « Ne riez-vous pas, Madame, dit-il, des termes dont se servent certaines gens pour approuver et des grands mots dont ils se remplissent la bouche ? (3) ». Il ne faut pas oublier que pour Lecerf la musique n'est qu'un agréable passe-temps, un simple divertissement comme un autre. Il semblerait dès lors qu'il dût reconnaître à la musique le pouvoir de charmer les sens par d'ingénieuses combinaisons sonores sans signification propre, mais il s'obstine à nier qu'une œuvre puisse avoir une valeur quelconque si elle ne « peint » pas, tout en maintenant que la musique instrumentale, laissée à ses seules ressources, est impuissante à exprimer quoi que ce soit. Il y a là une contradiction dont il ne semble pas s'être rendu compte.

La Viéville fait peu de cas des ballets et des divertissements, il se plaint amèrement que les nouveaux compositeurs leur donnent une importance croissante au détriment de l'action. La danse lui paraît « une représentation faible et peu capable d'aller au cœur (4) ». Il estime que les divertissements doivent

(1) T. III, p. 98.
(2) T. III, p. 90.
(3) T. III, p. 315.
(4) T. III, p. 210.

trouver place de préférence au milieu du spectacle afin de le couper et de reposer un peu l'attention des spectateurs. On devra éviter de les rejeter à la fin de la pièce, car dès que l'action est finie « on se lève d'ordinaire et peu de gens demeurent au divertissement par où finit froidement la pièce : ce qui est un malheur commun à tous les opéras qui finissent par un divertissement, par une passacaille ou par une chacone : *Amadis*, *Atys* et *Galatée*, etc., on s'en va sans les entendre (1) ».

La Viéville est fort peu sensible aux délicatesses de l'instrumentation : les jeux de sonorités, les combinaisons de timbres dont les musiciens d'alors commencent à se préoccuper le laissent indifférent. Il est bien le contemporain de ces artistes qui composaient des suites d'orchestre à quatre ou cinq parties « *pour toutes sortes d'instruments* » et trouvaient superflu de préciser (2). Le seul passage des *Comparaisons* qui fasse allusion à l'instrumentation est celui où Lecerf loue Lully d'avoir introduit des « sifflets de chaudronniers (3) » dans la VI[e] scène du II[e] Acte d'*Acis et Galatée* pour servir de refrain aux vers du *récit de Polyphème* et du chœur :

Qu'à l'envi chacun se presse
De me suivre dans ces lieux.

Il marque aussi en plusieurs endroits sa prédilection pour les violons qui constituent à ses yeux tout l'orchestre, c'est ainsi qu'une symphonie est pour lui « *un air de violon* ».

En somme Lecerf ne s'intéresse pas suffisamment à la couleur propre à chaque instrument pour trouver plaisir à suivre le jeu varié de leurs combinaisons. La musique instrumentale lui semble un genre inférieur, bon tout au plus à jouer un rôle dans les fêtes, les bals, les festins, les cortèges, mais impuissant à donner de véritables émotions artistiques, car il n'est pas susceptible d'expression. Pour toucher il faut que la musique « repeigne la poésie » et c'est ainsi qu'il en vient à cette étrange définition : « Faire de la musique c'est faire parler quelqu'un en chant (4) ».

(1) T. III, p. 13.
(2) ECORCHEVILLE, Vingt suites d'Orchestre du XVII[e] siècle français (Paris-Berlin, 1906).
(3) T. III, p. 189. La partition ne mentionne que des flûtes, p. 283.
(4) T. II, p. 38.

Le rôle de la musique sera donc de « retoucher la poésie » de manière à la faire plus vivement sentir aux auditeurs, c'est en cela que consiste l'expression : « Le secret est d'appliquer aux paroles des tons si proportionnés que la poésie étant confondue et revivant dans la musique, celle-ci porte jusqu'au fond du cœur de l'auditeur le sentiment de ce que le chanteur dit (1) ». La musique devra suivre dans ses moindres nuances l'accentuation et le rythme de la déclamation dramatique ; La Viéville rappelle que Lully allait écouter la Champmeslé et notait ses intervalles et ses accents : de même vers la fin du XVIII[e] siècle, Grétry allait entendre Mlle Clairon et Diderot formulait ainsi l'idéal esthétique de son temps : « Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation si le modèle est vivant et puissant... Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation-type du chant sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme en un plus grand nombre de points sera vrai et plus il sera beau (2) ». Mais en écrivant ces lignes Diderot songe aux intonations du langage naturel, La Viéville au contraire donne pour modèle aux musiciens le débit emphatique et chantant des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne (3).

Lecerf attache une importance extrême à la manière dont la musique s'adapte aux paroles. A propos du vers d'*Armide :*

La conquête d'un cœur si superbe et si grand

il écrit : « L'éclat de voix qui est sur le mot *superbe* peint ce mot-là ». Il critique les « tons » que Destouches a placés sur le vers : *Mon désespoir, mes pleurs n'ont rien qui l'attendrisse.* « Le ton du mot pleurs serait à mon goût encore d'un plus grand prix s'il y avait mes cris au lieu de mes pleurs parce qu'il me semble que ce ton-là crie plutôt qu'il ne pleure (4) ». Ailleurs il s'extasie sur la manière dont Lully accentue les « hélas ! » : « Vous trouverez deux ou trois cents hélas dans les pièces de Lully et vous

(1) T. II, p. 163.
(2) *Le Neveu de Rameau.*
(3) Cf. ROMAIN ROLLAND. *Notes sur Lully* (*Mercure Musical*, janvier 1907).
(4) T. II, p. 167, 169.

y trouverez une variété et une force de chant prodigieuse (1) ».

Le chant tout en serrant de très près la déclamation doit encore se conformer à certaines lois qui ont pour objet de lui faire décrire objectivement les mots qu'il doit « peindre ». « C'est une petite règle de composition, écrit Lecerf, fondée en partie sur la nécessité d'exprimer, de peindre, qu'on mette des tons hauts ou bas sur des mots qui représentent un objet bas ou élevé », et il loue Colasse de l'avoir heureusement appliquée dans l'air de *Thétis et Pelée* : « *Les cieux, l'enfer, la terre et l'onde* (2) ».

La Viéville qui bannit si sévèrement tous les traits de virtuosité vocale chers aux Italiens les tolère lorsqu'ils se peuvent justifier par quelque intention descriptive : « tout roulement qui n'est fondé que sur la commodité d'une lettre et non sur le sens d'un mot ne se scaurait excuser..., le bon sens les condamne avec une rigueur inflexible à moins qu'ils ne soient sur certains mots où ils font impression. Par exemple : chaîne, foudre, descendre, etc... La musique étant une peinture, elle demande une expression grande ou petite. Or un roulement sur le mot chaîne représente les anneaux d'une chaîne, sur le mot foudre, l'éclat et la chute de la foudre... et cette représentation de l'objet matériel est plus ou moins nécessaire, selon l'occasion, mais elle est toujours supportable, c'est toujours une image (3) ».

De même en Allemagne, Daniel Speer dressait en 1697 une liste de ces « mots distingués dans toutes les langues et auxquels les musiciens ont égard d'ordinaire », suivant la formule de La Viéville (4) ; il cite entre autres : *ciel, terre, aller, se tenir, rapidement, vite, soupirer, courir, sauter, élever, coucher de soleil*, etc. Cette règle était encore en usage vers la fin du XVIII[e] siècle (5)

(1) T. III, p. 133.

(2) M. Pirro dans son ouvrage sur l'*Esthétique de J.-S. Bach* a montré par de nombreux exemples que cette convention était universellement admise au temps de Bach et que celui-ci s'y conformait habituellement. Ce procédé d'ailleurs était fort ancien; les maîtres de la Renaissance l'employaient couramment et, malgré les critiques de Vicenzo Galilei, Monteverde peint par des notes basses « les profonds abîmes » et par une phrase montante le serment d'Orphée : « Je te ramènerai, tu reverras les astres ». *Sélection de la Schola : Orfeo*, pp. 32 et 33.

(3) T. III, pp. 186, 187.

(4) PIRRO, *Esthétique de J.-S. Bach*, p. 20.

(5) Rameau s'y conforme généralement surtout dans les chœurs. *Dardanus* Acte III, sc. III, le roulement sur *triomphé* et la tenue sur *paix*; sc. IV la phrase ascendante *s'est élancé* ; *Platée* sc. I du prologue, l'air du satyre *coulez*, etc., etc.

et Grétry s'en moque agréablement lorsqu'il raconte ses premiers essais de composition musicale sur des textes français : « J'employais toutes les voyelles pour faire des roulades. J'ignorais qu'il fallût attendre une chaîne, un vol, un ramage pour s'y livrer ».

Mais en somme La Viéville goûte peu les vocalises même sur les mots consacrés, il les tolère, mais ne les conseille pas aux musiciens de son temps. Pour émouvoir il faut composer un chant simple et « coulant » suivant exactement les intonations de la déclamation. Il ne faut pas craindre d'employer plusieurs fois les mêmes tournures mélodiques si l'on ne peut faire autrement sans s'écarter de la nature. « Lully a eu raison de faire plusieurs cadences et plusieurs finales de ses airs, aussi uniment et aussi simplement qu'un musicien de province les aurait faits et de les répéter lorsqu'il en a eu besoin sans se piquer de variété. La variété serait là blâmable (1)... » « Quinault, dit-il encore, a donné cent fois à Lully les mêmes sentiments et les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manières de les y mettre également bonnes et l'on veut pourtant que Lully diversifie cent fois sur les mêmes paroles ses airs et son récitatif ! Il avait tâché de prendre la première fois la meilleure expression et puis il s'est servi des expressions les plus approchantes de la bonne, mais lorsqu il a senti que ses expressions ne pouvaient être nouvelles sans être impropres ou forcées, il n'a su se résoudre à abandonner le naturel et la justesse pour la nouveauté et il a mieux aimé varier un peu moins les tons que d'en employer de méchants (2) ». On reconnaît ici la pensée de Boileau : « *La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie* ».

C'est donc dans la fusion parfaite de la poésie et de la musique que La Viéville fait consister l'expression musicale. Mais qu'on ne s'y trompe pas, l'impression ressentie par La Viéville est moins musicale que littéraire. Une mélodie, quelle qu'en soit la beauté plastique, ne le touche pas, s'il n'en comprend les paroles. Aussi n'est-ce pas la beauté qu'il cherche mais l'intelligibilité. De là ses critiques acerbes des paroles italiennes souvent extravagantes, simple prétexte à développements mélo-

(1) T. III, p. 129.
(2) T. II, p. 18.ς

diques, de là son horreur pour les ornements vocaux, les roulades, les tenues qui suspendent le sens de la phrase, de là ses plaisanteries sur les répétitions de mots qui n'ont d'autre raison d'être que de permettre à la mélodie de se déployer librement.

C'est aussi à cette manière de sentir la musique qu'il faut attribuer l'importance qu'il attache à une diction parfaite et à ce qu'il nomme « la propreté du chant ».

Une autre preuve de cette intelligence quasi-littéraire de la musique me paraît être le dédain qu'il professe à l'égard de l'accompagnement symphonique. « Le plaisir que peuvent avoir mes oreilles par les accords est étranger à mon cœur (1) », dit-il nettement. Seule la déclamation lyrique est susceptible d'émouvoir, l'orchestre joue un rôle fort effacé, presque inutile à l'impression musicale : « Votre héros va mourir d'amour et de douleur, il le dit et ce qu'il chante ne le dit point, n'est point touchant ; je ne m'interesserai pas à sa peine... Mais l'accompagnement ferait fendre des rochers !... Plaisante compensation ! est-ce l'orchestre qui est le héros ?... Non c'est le chanteur... Eh bien donc, que le chanteur me touche lui-même et qu'il ne remette point le soin de me toucher à l'orchestre qui n'est là que *par grâce et par accident*. Si l'orchestre s'unit au chanteur pour m'attendrir, fort bien, ce sont deux manières d'exprimer pour une, mais la première et la plus essentielle est celle du chanteur. Certes il serait mauvais « qu'un accompagnement faux ou trop plat fasse un tort sensible au sujet » mais il n'en « veut pas davantage (2) ».

On voit par ces exemples que la musique instrumentale est aussi absolument soumise au chant qu'il est lui-même esclave des paroles. On comprend dès lors l'importance que prend pour Lecerf le rôle du librettiste dans la composition d'un opéra. Sans proclamer comme St-Evremond que « c'est au musicien à suivre l'ordre du poète (3) ». il estime que le poète aura seul à décider de la constitution de la pièce tout en ayant « pour son musicien une grande condescendance ». Pour faciliter l'adaptation de la musique au texte il devra accorder « à l'oreille et à l'instinct de celui-ci certaines choses que la raison et l'idée régulière des beautés de la poésie sembleraient à peine permet-

(1) T. II, p. 164.
(2) T. II, p. 165.
(3) *Sur les Opéras.*

tre (1) ». Il devra bannir tous les mots difficiles à chanter car « mille mots excellents dans la poésie qui se récite, deviennent insupportables dans celle qui se chante ». « En revanche de quoi, le musicien doit montrer au poète tous ses airs et prendre son avis avant que d'en mettre aucun au net... parce que le poète pénétré du caractère de ses prsonnages et du sens de ses pensées jugera mieux que personne du degré d'expression, de la vivacité ou de la finesse qui leur convient ». Le poète a la haute main sur la tragédie lyrique proprement dite, le musicien reprend sa liberté pour la composition des ballets et des symphonies. Quant aux airs sans lien avec l'action qui s'intercalent dans les divertissements, le poète doit en écrire les paroles d'après la musique composée à l'avance.

C'est de cette collaboration intime où le musicien se conforme exactement à la pensée du poète et où le librettiste tient compte des nécessités de la musique, que peut naître un véritable opéra.

L'opéra, dit Lecerf, est « une tragédie en musique, ornée de ballets, de machines et de changements de théâtre (2) ». Il ne faut pas s'en laisser imposer par le terme de tragédie dont use La Viéville. En fait rien n'est plus dissemblable d'esprit et de forme que l'opéra et la tragédie. Dans la tragédie classique les règles des unités sont généralement appliquées; l'intrigue, tout humaine et psychologique, repose sur un conflit de sentiments et de passions ; enfin le sujet est emprunté à l'histoire ou aux légendes antiques. L'opéra au contraire est affranchi des unités, et les brusques changements de décor y sont fréquents. On est transporté d'un palais magnifique dans un « *Désert épouvantable rempli de monstres furieux* (3) ». L'intrigue est purement merveilleuse. « Nos opéras, dit Lecerf, sont un genre de représentation tout consacré au merveilleux ». Les Dieux et les magiciens y jouent le premier rôle et la pièce est remplie de leurs enchantements. C'était d'ailleurs là le seul moyen de justifier en quelque mesure la violation des règles de la vraisemblance si chères aux spectateurs du XVIIe siècle ; du moment que des divinités s'en mêlent tout devient vraisemblable. « Il semble, dit J.-J. Rousseau (4), que les esprits

(1) T. III, p. 205.
(2) T. II, p. 142.
(3) *Thésée*, Acte III, sc. II.
(4) *Nouvelle Héloïse*, Tome II, lettre XXVI.

se raidissent contre une illusion raisonnable et ne s'y prêtent qu'autant qu'elle est absurde et grossière, ou peut-être que les dieux leur coûtent moins à concevoir que les héros. Jupiter étant d'une autre nature que nous, on en peut penser ce qu'on veut ».

En dernier lieu il ne saurait y avoir lutte psychologique entre les passions et le devoir puisque la passion et le devoir ne font qu'un, puisqu'on doit avant tout obéir à l'Amour. Il ne saurait y avoir de conflits intérieurs, chaque personnage cède au « sentiment » qui l'emporte et les seuls obstacles qu'il rencontre, c'est la passion d'un rival ou la « haine » de l' « objet aimé ». En général l'amant malheureux est magicien ou dieu et il suscite contre son rival toute la nature, mais l'amour finit par triompher.

Ce n'est pas l'amour qui fait le fond du livret mais bien la fade galanterie qui régnait dans les romans avant de passer dans les opéras et qui remplit l'*Astrée* ou le *Grand Cyrus*. Les héros ne s'expriment qu'en madrigaux.

Voici d'ailleurs d'après La Viéville les sentiments qui se font jour dans un opéra : « La crainte de déplaire en découvrant son amour, un dépit, une jalousie, la douleur de n'être point aimé, le ressentiment de quelque mépris, la fureur d'être abandonné ou sacrifié à un rival, au plus un désespoir qui fait désirer la mort et qui force le héros à se la donner de ses propres mains (1) ». Aux yeux de Lecerf la galanterie est indispensable à un opéra, il blâme fort Racine de n'en avoir pas mis « un pauvre petit mot » dans l'Idylle de Sceaux et lui reproche d'avoir manqué d'y répandre « un air riant et surtout un air galant que demande notre poésie chantante (2) ». Lorsqu'il expose son projet d'opéra chrétien, il explique qu'il n'entend pas se passer de galanterie : « Je voudrais, dit-il, un fond de christianisme égayé par un juste mélange de galanterie hors d'atteinte (3) ».

La galanterie lui paraît être la seule source d'inspiration de la musique profane. Il l'explique en faisant de l'amour le Père de la musique. M. Ecorcheville, dans son étude si pénétrante sur « *l'Esthétique musicale de Lully à Rameau* », a fort

(1) T. IV, p. 59.
(2) T. III, p. 123.
(3) T. IV, pp. 5 et 8.

ingénieusement rapproché cette idée des théories métaphysiques de Wagner sur l'amour, principe et essence de la musique. Pour ma part, je serais assez tenté de ne voir dans tout ceci qu'un gracieux badinage. N'oublions pas que la scène se passe dans un décor de pastorale : La comtesse, son amie, le marquis et le chevalier sont assis sur l'herbe et regardent couler l'eau tout en devisant gaiement. N'est-il pas fort galant de trouver à la musique une aussi gracieuse origine ? Le chevalier pour expliquer sa pensée suppose une histoire fort touchante : Sans doute quelque amant désespéré de la maladie de sa maîtresse « voulut conjurer les dieux de la guérir et s'avisa de chanter « leurs louanges et ses peines ».

La Viéville comprit cependant que l'Opéra se mourait faute de se transformer. Il se rendit compte de la pauvreté d'invention es librettistes et de la nécessité d'innover : « ce qui est certain, c'est que l'Opéra si peu diversifié jusqu'aujourd'hui a un besoin pressant de l'être, la moindre variété y serait sensible, la moindre occasion de variété y serait précieuse (1) ». C'est à ce besoin de nouveauté qu'il attribue avec une réelle sagacité les différentes tentatives de Quinault pour mêler le burlesque au tragique, tentatives qu'il condamne d'ailleurs catégoriquement : « Ressource pire que la pauvreté et qu'il ne faut pas envier aux Italiens (2) ». C'est aussi de cette manière qu'il explique l'introduction des Pastorales comme *Acis et Galathée* : « Ces pastorales et idylles si différentes de la tragédie, amènent des tons différents et aident la fécondité du compositeur » — et celle des ballets : *Europe galante*, *Quatre Saisons*, *Ballet des Arts*, etc., qu'il définit « des pièces irrégulières, sans nœud et en quatre actes ». Mais ces innovations ne lui semblent pas suffisantes, il rêve d'un opéra chrétien d'où ne serait pas cependant bannie la galanterie. Il ne comprend pas que le seul moyen de rajeunir l'Opéra serait de renoncer à cette fade déformation de l'amour ; il se réjouit de ce que Lully a empêché Quinault de « faire *Phaëton* dur à l'excès ». « C'est à Lully, mesdames, que votre sexe doit le peu de galanterie que conserve Phaéton qui, sans lui, aurait donné de forts mauvais exemples (3) ». Il semble, en effet, que Quinault ait voulu faire de Phaéton un simple ambitieux,

(1) T. IV, p. 3.
(2) T. IV, p. 4.
(3) T. III, p. 197.

mais il ne réussit pas et ce fut la seule tentative faite dans cette voie.

L'opéra chrétien de Lecerf n'est qu'une ébauche ; l'intrigue et les vers sont pitoyables, mais l'idée était assez hardie pour l'époque puisque, près de 30 ans plus tard, Rameau ne put faire représenter *Samson* dont le livret composé par Voltaire répondait assez aux intentions de la Viéville (1). Novateur sur ce point, il reste strictement conservateur en matière musicale. La nouvelle génération commençait à bâiller aux interminables récitatifs de Lully (2), aussi Campra et Destouches les abrégeaient le plus possible, au profit des airs. La Viéville proteste énergiquement contre cette tendance : « Ils accourcissent le récitatif tant qu'ils peuvent et ils mettraient volontiers tout en airs (3) », nous confie-t-il avec indignation. C'est que pour lui le récitatif n'est pas seulement un moyen de relier les airs entre eux, il représente à ses yeux l'essentiel d'un opéra, la partie raisonnable, « le raisonnement mis en musique » suivant l'heureuse formule de M. Romain Rolland. Nous avons peine à comprendre aujourd'hui l'intérêt qu'un spectateur du XVIIe siècle prenait aux récitatifs de Lully ; il est certain qu'il en faisait ses délices ! « Rien n'est si agréable que notre récitatif, c'est un juste milieu entre le parler ordinaire et l'art de la musique ». Il est l'élément expressif par excellence, car, plus que l'air, il se rapproche de la déclamation théâtrale, à quoi appartient expressément la faculté d'émouvoir et de toucher. « Le récitatif, dit M. Romain Rolland, n'est pas une partie accessoire de l'œuvre, une sorte de lien factice qui rattache les différents airs, comme une ficelle autour d'un bouquet, c'en est vraiment le cœur, la partie la plus soignée et la plus importante (4) ». Et puis, la vraisemblance exige de longs récitatifs et des airs espacés car ceux-ci ne se peuvent justifier que dans les moments « de transport » et il n'est pas naturel d'être toujours en proie à la passion !

« Il n'est pas vraisemblable que les personnages que l'on met

(1) Il faut d'ailleurs tenir compte de la brigue, la *Jephté* de Pellegrin et Monteclair jouée en 1732 était un véritable *opéra chrétien*.

(2) François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée etc.* 1688. De Sénécé, *Lettre de Clément Marot à Monsieur touchant ce qui s'est fait aux Champs-Elysées et à Cologne, etc.* 1688.

(3) T. II, p. 104.

(4) *Notes sur Lully*, « Mercure Musical », 1er janvier 1907.

sur les théâtres soient toujours dans les transports de quelque passion... et puisque c'est le récitatif qui représente les discours naturels et simples, il en faut de nécessité si l'on ne veut choquer toute vraisemblance. Outre que la beauté des grands airs et des airs de mouvement s'avilit quand ils sont trop près à près (1) ».

En somme, la vraisemblance n'est qu'un prétexte pour justifier la longueur des récitatifs et la rareté des airs. A la différence de ces musiciens qui auraient « mis tout en airs », Lecerf, estimant qu'il y a toujours trop de musique dans un opéra, eut volontiers mis tout en récitatif. Les airs moins rigoureusement astreints au syllabisme, jouissant d'une plus grande liberté tonale, constituent une forme musicale plus caractérisée. La mélodie ne peut cependant se permettre le moindre intervalle inusité, la moindre modulation imprévue, car La Viéville hait « les chants détournés ». Les airs sont classés par lui en deux grandes catégories : 1° les airs de mouvement, dont l'allure est vive et qui traduisent les sentiments d'ardeur, de joie, de passion, de fureur... et auxquels on peut rattacher les « petits airs légers et badins » dont le principal objet est de célébrer l'amour ; — 2° les grands airs, dont le mouvement est, en général, très modéré ou lent et qui servent dans les circonstances pathétiques ; par exemple, pour les invocations, les imprécations, les serments, les prières, et aussi pour exprimer la détresse et la mélancolie des amants malheureux.

La Viéville affectionne les chœurs, il désire qu'il y en ait beaucoup dans un opéra. « Il est presque nécessaire qu'il y ait des chœurs à tous les actes comme il y en a dans toutes les tragédies de l'antiquité (2). » Mais il insiste sur la nécessité qu'ils ne soient pas trop travaillés et que le sujet ressorte bien nettement.

D'après leurs registres, les différentes catégories de voix ont des emplois déterminés : « Nos basses chantent les rois, les amants en second et méprisés, les magiciens, les héros graves et un peu vieux ». Ils font aussi les amants jaloux, grondeurs, les tyrans, les géants, etc.... « Nos tailles et nos contres font des héros jeunes, galants et qui doivent être aimés ; les dieux amoureux et gais, etc. (3). »

(1) T. II, p. 145.
(2) T. II, p. 143.
(3) T. II, p. 121.

Il fait volontiers l'éloge des voix graves. « Il est essentiel, nous apprend-il, qu'il y ait de toutes sortes de voix et plus de basses que d'autres, puisque le plus grand nombre de personnages qu'on y introduit est d'hommes ». C'est encore au nom de la vraisemblance qu'il condamne l'emploi des castrati dans les rôles d'amoureux...

A la vérité, on peut se demander ce que vient faire la vraisemblance dans un genre aussi conventionnel que l'Opéra du XVIIe siècle, mais Lecerf ne s'embarrasse pas pour si peu! « Ce n'est point vraisemblable en soi-même, j'y consens, mais cela est devenu vraisemblable et naturel par l'usage. Le musicien doit s'efforcer d'exprimer naturellement les choses les moins naturelles afin de leur donner une espèce de vraisemblance par la naïveté de son chant (1) ». Saint-Evremond, lui, ne pouvait se faire à tant de subtilités, et demandait tout uniment dans son *Discours sur les Opéras* s'il était possible « d'imaginer qu'un maître appelle son valet et lui donne une commission en chantant ? »

La vraisemblance a, pour La Viéville, une importance capitale, car c'est elle qui lui permet de rattacher l'art à la nature.

Il ne faut pas oublier que pour lui comme pour tous les classiques, l'art est une fiction vague qui ne prend de consistance qu'au contact de la réalité; c'est pourquoi ils définissent tous la peinture, la poésie ou la musique, comme des imitations de la nature. Seulement, ils oublient généralement de nous dire ce qu'ils entendent par là. Commander comme le fait Boileau : « *Jamais de la nature, il ne faut s'écarter* » est bien, mais il ne serait pas mauvais qu'il nous développât sa pensée. Heureusement, un poète du XVIIIe siècle, librettiste d'innombrables opéras, a bien voulu nous fournir à ce sujet de lumineuses explications : « On dit que la poésie est une imitation de la nature, mais cette définition vague n'éclaircit rien, et il faut savoir quel sens on attache au mot nature et au mot imitation. Entend-on par nature tout ce qui existe, tous les objets, tous les caractères particuliers des hommes ? Si on l'entendait ainsi et que toute poésie fût bonne dès qu'elle imite un objet réel, on serait autorisé à peindre les objets les plus rebutants, les plus froids

(1) T. II, p. 39.

et les plus bizarres. Qui dira que ce serait là de la bonne poésie ? Il faut donc entendre par ce mot de nature, une nature choisie, c'est-à-dire des caractères dignes d'attention, et des objets qui peuvent faire des impressions agréables ». Et il définit un peu plus loin l'imitation « l'art de ne prendre des choses que ce qui est propre à produire l'effet qu'on se propose (1) ». Ainsi donc la nature qu'il faut imiter n'est pas la réalité telle que l'artiste la perçoit en lui, chez les autres ou dans le monde matériel ; c'est une nature « choisie » et de bon goût, telle enfin qu'on la trouve déjà imitée dans les œuvres de l'antiquité. Qu'on ne s'y trompe pas, lorsque Boileau conseille de ne jamais s'écarter de la nature, il entend par là qu'on doit suivre les traces de ceux qui se sont le plus approchés d'elle, c'est-à-dire des anciens qui, par définition, ont poussé tous les arts au plus haut degré de perfection. La Viéville applique aveuglément cette conception à la musique et ce sont les œuvres musicales de l'antiquité, supposées parfaites bien qu'inconnues, qu'il propose en exemple aux compositeurs de son temps. Il affirme avec une tranquille certitude, que Lully « a été guidé par quelque idée de l'admirable simplicité de la musique des anciens (simplicité qu'il a mieux su imiter chez nous qu'on n'avait fait nulle part depuis 1600 ans (2) ». Il le loue d'avoir « dans sa musique chantante imité le génie et la simplicité des anciens (3) ». Il va même plus loin et voilà sous quelle forme il exprime son admiration pour *Armide :* « Imaginez-vous que vous vîntes au monde le jour que Néron mourut, et soutenez sans crainte que depuis que vous y êtes, il n'avait rien paru avant *Armide* qui l'égalât. Peut-être même pourrions-nous remonter plus haut que Néron, mais nous sommes bien aises de n'avancer rien dont notre bonne antiquité ait le moindre lieu de se plaindre. Il me semble que ce fut, après la mort de ce prince, musicien trop passionné pour que la musique n'ait pas été très florissante de son temps, que celle des Anciens dut baisser (4) ».

Il faut donc que les compositeurs s'appliquent à acquérir les qualités essentiellement classiques que La Viéville prête aux musiciens de l'antiquité : c'est finalement en cela que consiste

(1) La Motte : *Réflexions sur la critique.*
(2) T. II, p. 152.
(3) T. III, p. 255.
(4) T. III, p. 10.

l'imitation de la nature. Il n'y aurait que demi-mal, si, pour Lecerf, se conformer aux principes de clarté, de simplicité, de vraisemblance consacrés par le classicisme ne revenait à imiter purement et simplement ceux qui ont possédé ces qualités. De même que les peintres français du XVIIe siècle se préoccupaient bien moins d'interpréter la réalité, que de copier les toiles de Raphaël et de ses disciples, La Viéville se borne à recommander aux musiciens l'imitation de Lully qui a su « peindre » la nature et « retrouver » la beauté de la musique antique. A quoi bon se lancer dans des voies non frayées lorsqu'il suffit de suivre l'exemple de Lully pour faire des compositions estimables ? Voilà pourquoi Lecerf préfère des musiciens comme Lallouette ou Colasse, plats et trop fidèles imitateurs de Lully, à Campra ou Destouches qui font preuve de tempérament original. A son avis, tout a été dit en musique et il ne reste plus qu'à glaner ce qu'ont dédaigné les grands musiciens. En somme, le beau musical défini par l'imitation de la nature ne pourra être réalisé qu'à la condition d'imiter Lully qui a retrouvé la beauté de la musique antique et s'est conformé constamment aux principes du classicisme. On comprend les dangers d'une semblable théorie ; elle ne tend à rien moins qu'à rendre impossible l'éclosion d'un talent vraiment personnel et l'on sait quelle dure contrainte elle fit peser sur les novateurs, notamment sur Rameau qui, jusqu'à son dernier jour, eut à lutter contre les vieux défenseurs du lullysme intégral.

Au reste, avec sa crainte continuelle de l'exagération, son amour du juste milieu et de ce qu'il appelle «la sage médiocrité », La Viéville en vient à condamner toute manifestation un peu libre d'un tempérament original. Le musicien retenu par la double obligation d'imiter servilement ceux qui l'on précédé et de refréner son inspiration ne pourra créer que des œuvres dépourvues de toute spontanéité. La fécondité d'un génie qui crée sans cesse, pour la seule joie de créer, lui semble insupportable. « Rien n'est si dangereux ni si vicieux que de s'abandonner à son génie (1) », déclare-t-il. Il a en aversion tout ce qui n'est pas rationnellement conçu, régulièrement ordonné, logiquement développé.

A son avis, le grand musicien est celui qui pourrait au besoin

(1) T. II, p. 81.

« tirer d'un seul ton tout un opéra, celui qui fait rendre à une idée tout ce qu'on en peut attendre ». C'est, au fond, la conception même des tragédies de Racine, des édifices de Mansard, des opéras de Lully. Comme nous le disions en commençant, le principal intérêt qu'offre La Viéville est d'être un type représentatif de son époque. Ses idées étaient celles du public de l'Opéra au XVII[e] et durant une grande partie du XVIII[e] siècle. Son esthétique, nous avons eu occasion de le remarquer, a de nombreux points de contact avec celle de Dubos, de Diderot, de Grétry, de Gluck. Nous voyons le grand Rameau exhorter un jeune musicien à « peindre la nature le plus vrai qu'il est possible », dans des termes que ne désavouerait pas l'auteur des *Comparaisons* (1). Gluck aussi jugeait que le rôle de la musique consistait à repeindre la poésie (2): « Je pensais que la musique devait être au poème ce que sont à un dessin correct et bien agencé la vivacité des couleurs et le contraste bien ménagé des lumières et des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours ». Enfin, Grétry formule à la fin du XVIII[e] siècle les lois du récitatif presque dans les mêmes termes que l'avait fait La Viéville : « C'est au théâtre français, c'est dans la bouche des grands acteurs que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain » et il va noter « les intervalles et les accents » de Mlle Clairon comme Lully un siècle auparavant « allait se former à la comédie sur les tons de la Champmeslé ».

Il est incontestable que l'idéal dont Lecerf s'est fait le champion n'est pas plus musical que celui de Boileau n'est lyrique, mais il n'est pas pour cela sans grandeur. La majestueuse nudité du palais de Versailles, d'où tout imprévu et toute ornementation sont bannis, nous prend dès l'abord par son air de noblesse et de distinction. Le fond de notre esprit français, épris de simplicité, de vraisemblance et de raison, est pleinement satisfait à l'audition d'une tragédie de Racine où d'une scène de Lully. Certes, l'esthétique du XVII[e] siècle choque nos besoins de liberté artistique par son formalisme rigoureux et ses préceptes dogmatiques, pourtant on serait mal fondé à traiter cavalièrement un

(1) *Lettre écrite à un jeune musicien*, citée par Pougin dans son opuscule sur *Rameau*.

(2) *Lettre sur* Alceste *adressée au Grand-duc Léopold de Toscane*, en 1769 (trad. par Guy de Charnace).

ensemble d'idées aujourd'hui surannées mais auxquelles nous devons, en définitive, l'extraordinaire floraison du siècle de Louis XIV (1).

HENRY PRUNIÈRES.

(1) Les *Comparaisons* furent lues par tout le XVIIIe siècle, les partisans de l'opéra lullyste y puisèrent sans doute beaucoup de leurs arguments contre Rameau, puis contre les Bouffons. Il est fort probable que Gluck et Grétry ne furent pas sans connaître l'ouvrage de La Viéville, car certaines de leurs formules ressemblent étrangement à celles de notre auteur. Enfin on peut se demander si ce n'est pas l'ouvrage de Lecerf que critique longuement de Brosses dans son *Voyage en Italie.* Il commente en effet un *Traité des deux musiques*, écrit par un Français, nommé Bonnet ; or Bonnet est le nom de celui qui réimprima les *Comparaisons* dans son *Histoire de la musique* et ce n'est qu'à cette occasion qu'il changea son nom de Bonnet en celui de Bourdelot (préface), mais l'ouvrage étant édité sans nom d'auteur, beaucoup de libraires continuèrent à écrire sur le titre « par M. Bonnet». J'ai vu plusieurs exemplaires portant cette inscription. De là peut-être l'erreur du président de Brosses. Cependant ce n'est là qu'une hypothèse, car certains détails ne concordent pas bien entre l'écrit cité par de Brosses et *Les Comparaisons de la Musique Italienne et de la Musique Française.*





CAUSERIE MUSICALE

La Trrradition

Lettre ouverte à Mlle X., élève de musique.

Ma chère élève,

Vous m'écrivez qu'il est fort téméraire de la part d'une jeune fille d'envoyer une lettre à son professeur en pleines vacances de Pâques et d'espérer recevoir de lui une réponse ; qu'il doit y avoir temps pour tout; qu'une fois les classes fermées et le repos officiel bel et dûment déclaré, c'est presque un cas de rébellion pour une élève musicienne que de penser à la musique et surtout de faire part de ses impressions à son maître de solfège qui a le droit et probablement l'envie de se reposer... « Mais — ajoutez-vous — vous venez d'éprouver de telles sensations artistiques au cours d'un récent concert, puis de passer par de tels étonnements à l'audition de certaines conversations qui le suivirent, que vous êtes toute et irrémédiablement « chose » et que votre temps de vacances menace de se transformer en un temps de méditations forcenées et de fatigantes luttes cérébrales si vous ne me confiez pas vos doutes et n'obtenez pas de moi des éclaircissements !... » Tout ce préambule, ma chère élève, était bien inutile. La question que vous me posez est d'une portée telle que je considère comme une faute de ma part de ne l'avoir pas prévenue au cours de mes leçons, cet hiver. Et c'est pourquoi je m'empresse d'y aller — comme vous dites — de ma petite leçon supplémentaire !

Exposons d'abord en deux mots la situation :

Vous avez entendu l'autre soir le violoniste Eugène Ysaye interpréter le *Concerto* de Beethoven et cette interprétation vous a procuré une émotion artistique comme vous n'en aviez encore jamais ressentie. Il vous a semblé que sous sa forme classique la pensée du grand compositeur palpitait d'une vie nouvelle. En écoutant chanter l'archet, vous ne pensiez ni au violon, ni aux notes, ni aux harmonies, ni aux rythmes, ni aux traits de virtuosité ; la musique divine, ce fluide sonore mystérieux qui émane directement de l'âme des créateurs, pénétrait directement aussi en vous et vous faisait vibrer toute comme le vent puissant s'empare de l'arbre frêle et en fait frissonner les branches... Au sortir du concert, heureuse de cette révélation complète de la beauté, vous avez ressenti le désir de faire part de votre enthousiasme à des amateurs de musique « éclairés » de votre connaissance et vous avez entendu dire à l'un d'eux :

« C'était évidemment très intéressant, mais pas classique pour un sou » — à un autre : « Beaucoup trop lent, le thème de l'andante, Joachim le jouait tout autrement » — à un autre encore : « C'est tout ce qu'on veut, mais du Beethoven, ah ouat ! ».

Et alors vous vous êtes trouvée subitement toute seule et toute triste et vous vous êtes demandé comment il se peut faire que la beauté ne s'impose pas également à tous les hommes ; et vous avez aussi douté un moment de vous-même et de vos sensations, vous disant : « Peut-être bien est-ce moi qui me trompe et ai-je eu tort de céder à la magie de cette exécution si exceptionnellement puissante et douce, tendre et fougueuse, hésitante et emportée : Beethoven a probablement légué à l'art, outre ces chefs-d'œuvre, des traditions strictes d'interprétation qu'il est criminel de ne pas respecter, et hier soir en applaudissant Ysaye, je me suis, sans le savoir, montrée complice d'un sacrilège ! »

Ah ! comme vous avez eu raison, ma chère élève, de me faire part de votre trouble, même en temps de vacances ! Et comme je suis heureux de vous rassurer et de vous rendre la confiance en vous-même et en la sincérité de vos impressions !

Peut-on être sacrilège, lorsqu'en entendant l'interprétation d'un chef-d'œuvre on ne pense plus à analyser les procédés et qu'on se livre sans restriction à l'émotion artistique ? Les vrais sacrilèges ne sont-ils pas ceux qui, incapables d'éprouver l'Art

en eux-mêmes et de ressentir spontanément le beau, invoquent la tradition pour se justifier de leur incapacité de vibrer ! O tradition ! que de bêtises n'a-t-on pas dites et écrites en ton nom ! Et tout d'abord, sachez-le bien, il ne peut y avoir en musique de tradition stricte, au sens que donnent à ce mot les dilettantes dont vous me parlez, c'est-à-dire des règles fixes d'interprétation. Le sens d'une musique et la nature des sentiments qu'elle dégage varient en effet selon le temps, le lieu et la personnalité, et le véritable artiste n'a pas besoin de lois pour comprendre — comme on dit improprement — la musique, pour la *vivre* — comme nous devrions dire. Il se livre à l'émotion que dégage l'œuvre à l'instant même où il l'interprète et selon l'état physiologique où il se trouve au moment où les sons envahissent son organisme.

Les musiciens qui s'occupent de la tradition, qui recherchent, pour la copier, la manière dont furent interprétées les œuvres de leurs prédécesseurs, sont ceux qui ne sont pas capables de déduire eux-mêmes de la forme et de la pensée des œuvres la façon dont elles doivent être exécutées ; qui ne sentent pas s'éveiller spontanément au cours de l'exécution les facultés d'expression et d'extériorisation que la compréhension des sentiments inspirateurs de ces œuvres doit faire naître en eux. Il ne faut pas oublier que la musique est un art de vibration et de mouvement qui émeut non seulement notre cerveau, mais notre être tout entier et que — que nous le voulions ou non — tout notre « sensorium » se trouve ébranlé par le rythme des vibrations. Il existe des gens dont le mécanisme visuel est imparfait et qui pour cette cause ne jouissent pas complètement de la beauté des choses vues ; il en est d'autres qui sont privés de la jouissance des rythmes sonores, grâce à l'imperfection de leurs facultés sensorielles. Or, s'il existe des musiciens au tempérament si peu vibrant et aux réactions si peu vives qu'ils doivent, pour arriver à la vérité d'interprétation, imiter les mouvements réalisateurs de leurs ancêtres, n'est-il pas évident qu'une fois renseignés historiquement sur ces mouvements, ils les dénatureront une fois qu'ils voudront les reproduire, par manque de tempérament et d'imagination réalisatrice ? car l'imitation est une seconde création.

A les entendre, le virtuose qui interprète Bach doit oublier que la musique est un art vivant, c'est-à-dire un art de contraste

aussi bien dans les fins détails de la mélodie et de l'harmonie que dans les grandes lignes du développement. Et ils imposent au nom de la tradition cette uniformité d'interprétation, cette monotonie ou cette rareté de nuances, cette absence de liberté, de fuites éperdues et de retours volontaires, de soubresauts émotionnels et d'attitudes prostrées, cette volonté de se surveiller et de renoncer à la faculté de s'émouvoir, qui constituent à leurs yeux l'apanage du musicien vertueux et se nomment la « grande manière classique » ! Oh ! la *grandeur* de Bach ! quel mot vain et souvent et inutilement proféré par les traditionalistes. « Rien n'est plus commun que les belles choses, dit Pascal, il n'est question que de les discerner, et il est certain qu'elles sont toutes naturelles et à notre portée, et même connues de tout le monde. Mais chacun ne sait pas les distinguer ». Ceci est universel. L'une des raisons principales qui éloignent autant ceux qui entrent dans les connaissances du beau, du véritable chemin qu'ils doivent suivre, est l'imagination qu'on prend d'abord que les bonnes choses sont inaccessibles en leur donnant le nom de *grandes*, *hautes*, *élevées*, *sublimes*. Cela perd tout. Je voudrais les nommer *communes* et *familières*. Je hais les mots d'enflure. Les meilleurs livres sont ceux que ceux qui les lisent croient qu'ils auraient pu faire. — « La nature qui seule est bonne est toute familière et commune. Il ne faut pas guinder l'esprit !... » — Or, ma chère élève, les traditionalistes guindent l'esprit des œuvres. Ils appellent Beethoven le « Titan de la musique » et ils le rapetissent à leur image en cherchant, grâce à la « profondeur » (!) de leur interprétation, à taire croire que ce grand génie était incapable de vibrer comme les pauvres hommes simples que nous sommes, et que son œuvre titanesque ne peut susciter les *rubato* émotionnels que la tradition exige des interprètes de Schumann, de Chopin et de Liszt. Si Beethoven, si Bach, furent des génies musicaux, n'est-ce pas parce qu'ils étaient plus complètement hommes que les autres musiciens ? Et le propre de l'homme puissant n'est-il pas de vouloir être, et de se sentir libre de toute contrainte, de pleurer et de rire, de chanter et de vivre à sa guise, formidablement ?

Il ne peut du reste y avoir différentes façons de traduire une œuvre musicale, sauf celles qui dépendent — comme je l'ai déjà dit plus haut — de l'état d'esprit de l'artiste au moment où il l'exécute et aussi de son tempérament particulier et des

conditions physiologiques de son individu. Si la conception de la musique beethovenienne par Ysaye diffère de celle de Joachim, soyez bien persuadé que les mêmes divergences d'interprétation devaient exister aussi au temps où vivait Beethoven.

Et ces divergences n'existaient que dans les détails insignifiants de mouvements ; les *rapports* étaient les mêmes ; ils sont les mêmes aujourd'hui. Les lois générales de l'expression sonore sont universelles et de toutes les époques ; la façon — ou les façons diverses — d'éprouver et de rendre les joies et les peines, était la même du temps des maîtres classiques que de nos jours. Il n'est pas plus naturel d'admettre que les nuances dynamiques, rythmiques et expressives usitées actuellement ne puissent servir à exprimer que la musique moderne, que de proclamer *ex cathedra* que Bach et Beethoven avaient une autre âme et un autre corps que nous. Or, si la tradition est la mémoire de l'humanité, la transmission d'une vérité à travers les âges, la fixation d'un geste éternel, elle doit avoir aussi un effet rétroactif et les partisans des traditions musicales seront forcés d'admettre que la manière actuelle d'exécuter la musique de Chopin devrait être adoptée par Bach et Beethoven, à supposer que le vaisseau de la vie humaine fasse route arrière et remonte le cours des siècles. Les maîtres classiques ne pourraient évidemment adopter notre manière moderne d'exécuter la musique moderne, qu'à la condition de posséder la même âme musicale que nous. S'ils ne l'ont pas, nous n'avons, nous, dès lors, aucune raison d'adopter leur façon de s'exprimer, puisque cette façon nous est étrangère.

Or il se trouve de nos jours un musicien génial — Eugène Ysaye — qui ressuscite en tant qu'interprète les qualités émotives, évocatrices et expressives, des créateurs Bach et Beethoven.

Celui-là n'a besoin ni guère souci des indications des historiographes concernant le nuancé et le phrasé des œuvres ; il se contente de se les assimiler profondément, de les sentir frémissantes pénétrer en son âme et en son corps et de ne faire plus qu'un avec elles... Alors oublieux — non pas volontairement, mais parce que le génie d'interprétation est un oubli de soi-même — alors oublieux de l'instrument, des lois, des Fôôôrmes et de la Trrradition, il extériorise en même temps sa force vivante d'expression, et la force vivante des sentiments à exprimer ; il chante à la fois la vie de l'œuvre

et sa propre vie. Il chante, et son chant atteint directement les âmes sincères et vibrantes, les tempéraments sains, simples et qui se livrent, les organismes souples qui cèdent aux impulsions des rythmes, les cœurs battants, les cœurs chantants, les cœurs gonflés d'humanité, où résonnent les échos des émotions éternelles. A ces âmes, il révèle les œuvres grandes, il livre la sincérité, la beauté et la vérité qui palpitent en elles, quand ce sont les souffrances et les joies de l'homme qui les inspirèrent ! Et voici l'important, ma chère élève : c'est que dans la foule qui écoute, quelques âmes d'artistes sentent naître et se prolonger en elles le frisson divin dont l'éveil est dû aux facultés d'extériorisation de l'interprète compréhensif et poète. Et ni Bach, ni Beethoven, ni Eugène Ysaye, ni Joachim n'ont désiré davantage ; ils savent bien, l'un comme les autres, qu'il n'est pas donné à tout le monde de comprendre l'Art et la Vie, et qu'il n'y a pas que certains petits enfants auxquels un jouet ne fait plaisir que lorsqu'ils ont vu ce qu'il y a dedans ; qu'il existe aussi certains dilettantes dont l'unique joie est de démonter le mécanisme de leurs sensations, de cataloguer leurs émotions, de les comparer entre elles et de préférer celles qui ont beaucoup servi... à d'autres.

A ceux-là, les joies artistiques spontanées ne sont pas données; ne les plaignons point : ils se consolent avec celles que leur procure la pratique des traditions sacro-saintes ; ratiociner, voilà leur idéal ; ne pas jouir, telle est leur raison de végéter. Quant aux autres, quant aux musiciens purs, ils se contentent d'appeler à eux la musique et de boire à pleines gorgées les sensations qu'elle fait naître en leurs organismes tout entiers, en leurs centres nerveux, en leurs systèmes musculaires, en leur intelligence consciente et inconsciente, en leurs souvenirs, en leurs aspirations, en leurs vouloirs, en leur imagination, en leur force réalisatrice, en *leurs âmes* en un mot, — sans souci de la manière dont l'Art sut les émouvoir, ni de l'opinion du docteur Riemann.

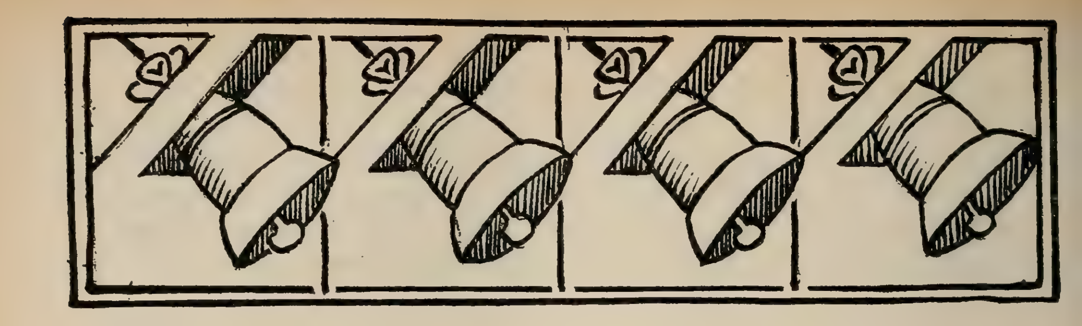
Notre cher organiste Otto Barblan, après l'audition du *Concerto* en *mi* majeur de Bach, interprété par Ysaye à Zurich, disait, en réponse à quelques traditionalistes : « Je ne sais pas si c'est de cette manière que Bach a désiré que l'on interprétât son œuvre, mais je suis bien sûr qu'en l'entendant ainsi jouée, *il aurait pleuré !...* » N'est-ce pas là, ma chère élève, une parole de vérité ? Et ne croyez-vous pas que Beethoven, après avoir

entendu l'autre soir son concerto interprété par Ysaye, aurait dit au violoniste : « Vous venez de me prouver que mon œuvre a de la sève, elle produit des pousses nouvelles. Ma pensée est toujours jeune, puisqu'elle vous inspire des gestes nouveaux et frémissants. Lorsque l'interprétation d'une musique se fige dans la tradition, c'est que cette musique est morte ! »

Croyez-moi, ma chère élève, votre maître affectionné

E. JAQUES-DALCROZE.





MUSICAL ENGLAND

QUELQUES NOTES SUR LES SOCIÉTÉS CHORALES



L'ANGLAIS, très préoccupé de sa personne, écoute volontiers ce qu'on dit de lui sur le continent et il reproche souvent aux autres d'être moins justes envers lui qu'il ne l'est envers eux. Il se plaint qu'on le juge souvent sans le bien connaître — et peut-être n'a-t-il pas toujours tort. Aussi bien nous devons, à son exemple, faire notre profit des reproches qu'on nous adresse et chercher à le mieux connaître.

En janvier 1906, les chœurs de Leeds, composés d'amateurs, de commerçants, d'ouvriers, révélèrent aux Parisiens surpris l'existence d'une vie musicale intense dans la province anglaise. Le grand public avait encore cette idée reçue, indiscutée et, comme beaucoup d'idées générales, fausse en proportion de sa généralité, que les Anglais ne sont pas, ne peuvent pas être musiciens. Quoiqu'on trouve plus de goût pour la musique à mesure que l'on s'éloigne du sud de l'Angleterre, il ne faudrait pas croire que les grandes manifestations chorales soient le privilège des villes du nord. J'en veux donner comme exemple deux Sociétés d'amateurs : l'une est à Londres, non pas au centre de la ville, dans la cité cosmopolite où la vie musicale est celle de toutes les capitales, mais au nord de cette immense contrée appelée Londres, dans la banlieue où l'on se sent loin de

Regent-Street ; c'est la Société chorale de *l'Alexandra Palace* (Muswell-Hill) — l'autre est la *Sacred Harmonic Society* de Nottingham, dont la fondation remonte à 1850. Toutes deux sont dirigées par M. Allen Gill, un des plus ardents et des plus infatigables pionniers de l'éducation musicale en Angleterre, à l'obligeance duquel je dois beaucoup de renseignements.

Une revue anglaise, publiant des détails sur la Société de l'Alexandra Palace, intitule son article : « Are we becoming more musical ? » Question à laquelle M. Gill répond : « Nous avons toujours été musiciens ; nous avons maintenant de nouvelles occasions de le prouver, voilà tout ». M. Gill assure que le contact journalier avec les gens qui composent l'orchestre et les chœurs lui a révélé, dans la classe moyenne, un enthousiasme insoupçonné et toujours croissant pour la meilleure musique. Il n'est pas de difficulté qui rebute leur ardeur. Et de fait, les 800 musiciens que conduit son bâton semblent lui donner raison. Ce sont eux qu'il faut aller entendre, si vous voulez avoir une idée de l'Angleterre musicienne ; ce sont ces braves commerçants de Muswell-Hill qu'il faut voir à l'œuvre, et non les Russes et les Allemands des concerts officiels londoniens (où, pour se faire écouter, si on a le malheur d'être né Anglais, il faut ajouter un ski ou un ska à l'honnête nom de Jones ou de Brown). Dans un quartier excentrique vous trouverez un hall immense, sorte de Palais de l'Industrie que terminent de très grandes orgues. De chaque côté les têtes des choristes dégringolent en grappes de la voûte. La nef est noircie de 5 à 6.000 auditeurs : ce sont pour la plupart des gens très simples, des boutiquiers, des employés. Ils viennent là, non parce que c'est « chic », mais pour leur plaisir (to enjoy themselves). Ils écoutent le « Songe de Gérontius » avec une attention mystique, et, à la fin, manifestent leur joie d'une façon bruyante. Ils ont raison d'être satisfaits : les chœurs, très puissants, ont chanté avec enthousiasme, et dans les passages doux, avec assez de finesse pour faire oublier leur puissance. L'ensemble est sincère et vivant, le résultat extraordinaire. Tantôt c'est une messe de Bach et tantôt une œuvre dramatique, tantôt « le Messie » et tantôt « Hiawatha » qui occupe leur activité. Ils ont l'honneur de la première audition à Londres du nouvel oratorio d'Elgar : « the Kingdom ». — Les auditions ont lieu une fois par mois, les répétitions une fois par semaine. N'importe qui, moyennant 5 shil-

lings par an et les dispositions musicales requises peut faire partie de la Société. — L'impression qu'ils emportent de ces auditions est durable et ces gens qui ont goûté à un art supérieur sont forcés d'y revenir.

Depuis un demi-siècle la *Sacred Harmonic Society* de Nottingham travaille pour la même cause. Une ville qui a besoin d'alimenter sa vie musicale par l'audition des meilleures œuvres orchestrales et chorales se constitue à elle-même son orchestre et ses chœurs. Les concerts d'orchestre suivent les auditions chorales et l'on entend successivement *la Damnation de Faust*, *Cataractus* d'Elgar, *le Vaisseau Fantôme*, etc. Les sélections du « Ring » alternent avec la *Création* ou le *Stabat Mater* de Dvorak. M. Gill exerce ici son activité sur une plus petite échelle et ouvre peu à peu les portes à la musique moderne. Quelques-unes de ces auditions sont si bien venues qu'il est nécessaire de faire effort pour se rappeler que ce ne sont, après tout, que des amateurs.

Ab uno disce omnes : de telles Sociétés sont légion dans la province anglaise. Ouvrez un journal comme le *Musical Times*, et vous serez étonnés du nombre de concerts classiques, oratorios, récitals d'orgue qui se donnent d'un bout à l'autre des Iles Britanniques.

Sans doute il y a là plus de l'appétit du gourmand que du goût délicat du gourmet et leur *catholic taste* avale goulûment les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays. Il n'en est pas moins vrai que le goût de la musique est très généralement répandu en Angleterre. Il est curieux de constater qu'un peuple si peu favorisé au point de vue de la voix se distingue dans la musique chorale. Ce qui est désagréable chez les individus disparaît dans l'ensemble. Tout le monde chante ou essaye de chanter. On a longtemps ri en France de la famille anglaise où les quatorze filles de rigueur s'approchent l'une après l'autre du piano et troublent la digestion de leur hôte avec la meilleure grâce du monde. Quoique les temps changent, il est encore trop vrai qu'on entend exécuter ici plus de musique qu'on ne le désirerait. La question est de savoir s'il est préférable, comme en France, de réserver l'éducation musicale à ceux qui semblent doués, ou de la généraliser de façon à être sûr de ne rien perdre dans le nombre. Chez beaucoup, les facultés musicales ne se développent qu'assez tard. Le système anglais est celui du

jardinier qui arrose et bêche son jardin tout entier, même dans la partie qu'il considère incultivable pour ne pas perdre ce qui pourrait par hasard y pousser. Dès la *nursery*, l'enfant apprend à chanter et de fréquentes visites aux écoles m'ont prouvé que l'enseignement du chant y occupe une grande partie du temps.

Cette profusion de la musique, seule, rend possible la formation de nombreuses Sociétés chorales. Elle a, comme ces Sociétés, une grande aide dans la religion. Presque toutes sont des *Sacred Societies* dont le but est, à l'origine, de chanter des oratorios. En Angleterre, derrière quelque chose, il faut toujours « chercher la religion » — et ici, il faut rendre grâce à cette manie religieuse des Anglais, dans laquelle d'autre part s'engloutissent tant de talents et d'activités, d'avoir conservé au peuple le goût de la bonne musique. C'est en effet souvent de la bonne musique qu'on entend dans les églises et chapelles anglaises : simple et douce, conservant pieusement les vieux chorals du temps de Purcell et d'autres bien plus vieux encore. Il y a toute une littérature musicale religieuse très riche sinon très originale, et peu connue, je crois, des étrangers. Dans les églises, d'où les ornements extérieurs sont bannis, tout le luxe est dans la musique. Dans la *Church of England* les choristes sont exercés dès l'âge le plus tendre ; ils forment une congrégation spéciale ; les sopranos sont chantés par des voix d'enfants aux timbres étranges; les altos sont encore plus surprenants. Ils arrivent à la perfection par un exercice de chaque jour. Je conseille aux amateurs de sensations exquises de se glisser, un soir d'hiver que l'orgue ne joue pas, dans le chœur de l'admirable chapelle de King's College à Cambridge : qui dira la beauté de cet orgue humain sous les voûtes sombres ?

Dans les églises moins riches et dans les « chapelles », les fidèles composent le chœur. Ils chantent quelquefois des oratorios et j'ai entendu dans une petite chapelle de province *Elie*, de Mendelssohn, remarquablement chanté. En général tous les assistants chantent les hymnes, à plusieurs parties et souvent juste, même dans les campagnes. En famille, le dimanche, ils chantent encore des hymnes. L'enfant exerce son oreille et garde le goût de la musique sérieuse. Aussi accourt-on en foule aux oratorios, aux concerts classiques, et lorsque, l'année dernière, le *Council* de Londres organisa des concerts populaires de bonne musique sur le Thames Embankment, le succès prouva

la vérité du mot souvent redit : « Donnez au peuple de la bonne musique, il l'aimera ».

Sans vouloir tirer de conclusion, on peut reconnaître qu'il y a un terrain prêt en Angleterre pour les travailleurs de l'avenir. Cette nation dont le bagage littéraire est si considérable et si beau, dont la poésie atteint les plus hauts sommets de l'art, aspire à une musique qui réponde à ses rêves artistiques. Le succès d'Elgar semble présager une ère nouvelle.

Un grand et intéressant mouvement musical agite l'Angleterre en ce moment. Qu'en adviendra-t-il ?

JEAN CLASSY.





POÉSIE ET MUSIQUE

LE COMTE DE TESSIN, ministre de Suède en France, avait composé un petit roman de féerie intitulé *Jaunillane ou l'Infante jaune*, et il avait fait graver, d'après des dessins de Boucher, une douzaine d'estampes pour en décorer les exemplaires quand il serait imprimé. Rappelé en Suède pour y être ministre d'état et gouverneur du prince royal, il emporta son manuscrit et laissa les dessins et les planches à Boucher, qui les montra à Duclos pour savoir ce qu'il en pourrait faire. MM. de Caylus, de Surgères, de Voisenon et autres, virent aussi ces estampes dont les sujets étaient bizarres et inintelligibles ; on les regarda comme une espèce de problème dont il serait piquant de trouver la solution. Chacun s'évertua à composer un conte dont les différentes situations pussent convenir aux gravures et les expliquer. Il y en eut quatre de faits ainsi : un par M. de Caylus, un par Duclos et deux par l'abbé de Voisenon. Celui de Duclos est le seul qui ait été connu du public : *Acajou et Zirphile* parut en 1744, avec les gravures, et, la même année, Favart le mit en musique.

C'est le bonhomme Auger qui nous conte cette anecdote dans sa *Vie de Duclos*. Elle m'a toujours prodigieusement intéressé ; et cependant, si je m'étonne de ce que le roman d'*Acajou et Zirphile*, entrepris dans ces conditions, soit une œuvre charmante, je m'étonne encore plus de ce que j'ose voir là quelque chose d'étonnant. Car le problème résolu par Duclos n'est

autre que celui de la musique d'opéra (sauf chez Wagner et chez M. Vincent d'Indy), de la musique à programme, de la poésie didactique, anecdotique, patriotique ou narrative, de la peinture d'histoire, de la philosophie théologique, de l'histoire dogmatique et, en somme, de tous les ouvrages de l'esprit où l'on emploie ce qui est blanc pour démontrer ce qui est rouge, et où l'on mêle deux genres qui, en principe, n'ont rien à voir entre eux.

« En matière d'art, disait Bouzille, c'est comme pour le reste, on peut s'attendre à tout ». Le père Hugo a réussi dans la poésie patriotique, où M. Déroulède ne s'est pas immortalisé. Lucrèce a été un poète-philosophe, tandis que Voltaire, Hugo et Sully-Prudhomme ne s'élevaient guère au-dessus de l'homonyme de ce dernier, prénommé Joseph. M. Roybet nous navre, là où M. Jean-Paul Laurens nous satisfait, et où Vélasquez nous enflamme. Mozart, Meyerbeer, et un très grand nombre de membres de l'Institut ont écrit des opéras, qui n'ont rien de commun. Enfin, comme disait La Landelle, « tout est dans tout, et rien dans Louis-Philippe ». C'est pourquoi il ne faut pas être trop logique, ni condamner à l'avance *les Jardins* de Delille, *les Familiers* de M. Abel Bonnard et les poésies de M. Henri Allorge.

Delille, M. Bonnard et M. Allorge sont en effet des poètes didactiques et descriptifs. Delille est très connu, M. Bonnard fut notoire pendant un mois, M. Allorge est un homme qui s'est fait une célébrité de ridicule en composant des poèmes sur l'ellipse, la parabole, le trapèze et autres figures de la géométrie. Je dédie à Maugis ce titre pour un poème futur, ou une fable : *Le Cosinus et la Tangente* (1). Et voici que M. Allorge ajoute à son bagage poétique un recueil de vers sur la musique et les musiciens intitulé *le Clavier des Harmonies* (2).

« Eh! Eh! direz-vous, ce M. Allorge est bien intéressant !

— « Nous allons donc, s'il vous plaît, examiner avec le plus grand soin le nouvel ouvrage de M. Henri Allorge.

Ce volume n'a que cent cinquante pages, mais Flaubert l'aurait qualifié d'« hénaurme ». Il comprend, encadrées par deux poèmes *à la Musique*, quatre séries de morceaux dont je donnerai le détail : I. — GÉNIES ET TALENTS : *Palestrina*, *Lulli*, *Hændel*,

(1) Imité de Courteline : *Le Crottin et la Rose* (*dans le Droit aux Etrennes*).
(2) In-12, Paris, Plon, 1907.

Rameau, Bach, Haydn, Grétry, Mozart, J.-J. Rousseau, Gluck, Rouget de Lisle, Beethoven, Méhul, Weber, Berlioz, Hérold, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Liszt, Richard Wagner (La Tétralogie, Tristan et Yseult, Parsifal), Offenbach et les Compositeurs d'opérette, Chopin, Rossini, Meyerbeer, les petits maîtres de l'opéra-comique, Gounod, Donizetti et les Italiens de second ordre, Edouard Lalo, Léo Delibes, Georges Bizet, Ambroise Thomas, Brahms, Verdi, Rubinstein, César Franck, Rimski-Korsakow. — II. FORMES ET TECHNIQUES : *les modes grecs et le plain-chant, la mélodie, le contrepoint, la fugue, l'harmonie, la musique de chambre, la sonate, le quatuor, la symphonie, le drame lyrique.* — III. VOIX DE L'ORCHESTRE : *le chef d'orchestre, la voix humaine, l'orgue, les instruments à cordes, le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse, la viole d'amour, le clavecin, le piano, la harpe, la guitare, les instruments à vent en bois, la flûte, le hautbois, le cor anglais, le basson, le contrebasson, la clarinette, la clarinette basse, les instruments de cuivre, le cor, la trompette, les trombones, les tubas.* — IV. VARIA : *Les chants populaires, la douleur en musique, à mon violon.*

Tel est de ses travaux l'énuméré rapide.

GEORGES COURTELINE.

On aimerait déjà, comme l'Ouvreuse le demandait pour les œuvres de M. Théodore Dubois, voir à un tel livre comme épigraphe, ce vers de Mademoislle Andrée Corthis :

Sérénité du bon labeur impersonnel !

Incontestablement, il y a quelque chose de très plaisant dans l'entreprise de M. Allorge, pour le simple curieux. Ecrire un poème sur le contrebasson, cela est rare, cela ne manque pas de fantaisie.

J'oserais dire qu'il y a dans le volume de M. Allorge quelque chose qui répugne tout directement au goût français. Si l'on eût apporté un plâtras de ce genre à Madame de Rochefort ou à Sophie Arnould, M. Allorge ne l'aurait pas eu très belle. Et vous devinez l'épigramme qui lui eût été assénée par Piron. Mais enfin, puisqu'il est entendu qu'au XXe siècle, en France, l'on est

plus près de Berlin que d'Athènes, ne nous occupons plus que des résultats auxquels M. Allorge arrive.

Ils sont peu de chose. Et comment voudriez-vous qu'il en soit autrement ? Les malins se donneraient des gants et ne s'occuperaient que de quelques instruments ou de quelques musiciens : Beethoven ou le violon. M. Allorge, au contraire, se jette avec enthousiasme dans le plus sinistre des casse-cou : il veut tout dire, cela est ennuyeux. Citerais-je le morceau sur Gounod :

GOUNOD

Musicien doué, qui couvris d'eau de rose
Les plus hauts des chefs-d'œuvre où vit l'humanité,
Tu possédais, Gounod, plus d'une qualité ;
Mais faut-il t'encenser ? Ma plume ici ne l'ose.

Tu mis en airs badins, en couplets doucereux,
De *Faust*, le vieux docteur, l'aventure tragique,
Et tu vis le sujet d'un opéra-comique
Dans *Mireille*, dans ce poème radieux !

Roméo, Polyeucte occupèrent tes veilles ;
Pourquoi rapetisser ainsi tant de splendeurs ?
Si nous voulons nous plaire à tes mièvres douceurs,
Il nous faut oublier tant d'augustes merveilles !

Peut-être, esprit facile aux motifs abondants,
Il t'a manqué, pour être un Maître, peu de chose ;
Mais, pour graver son nom sur le livre des temps,
Il faut user d'eau-forte et non pas d'eau de rose !

C'est une gageure, ce sont des *concettis* et tournés en de bien pauvres vers. De même encore pour mon triste homonyme :

AMBROISE THOMAS

Pontife de la vieille école,
Toi qui, de tous les cœurs bourgeois,
Restes l'indestructible idole,
Tu me séduisais autrefois.

A l'âge où l'âme est ingénue,
J'aimais, comme un autre, *Mignon ;*
L'expérience m'est venue ;
Ah ! qu'il me paraît loin, ton nom !

Avec Gœthe comme Shakespeare,
Que tu cuisinas à ton goût,
Tu fis du passable... et du pire,
Chef du sentimental ragoût.

Auteur savant d'airs trop limpides,
Que la foule aime à fredonner,
Reçois, Thomas, ces vers rapides,
Et puisse Dieu te pardonner !

Vous direz que Gounod et Ambroise Thomas ne prêtent pas à de grands enthousiasmes, que M. Allorge est excusable, et qu'il faut même le féliciter de ce qu'il a su parler avec une platitude toute congrue d'hommes plus plats que la sole, la punaise des bois et la feuille du nénuphar.

Prenons donc les génies et voyons comment M. Allorge nous en parle, ou plutôt prenons les plus beaux poèmes de M. Allorge. (Je crois donner ici les meilleurs, peut-être en est-il dans son livre d'aussi bons ou de plus parfaits ; cependant il ne nous semble pas que M. Allorge les ait de beaucoup surpassés).

CHOPIN

Etrange évocateur de subtils états d'âme,
Dont le trouble est la muse, et le frisson, la voix,
Rêveur prodigieux, nerveux comme une femme,
Qui faisait palpiter les notes sous tes doigts,

Ton chant noble, oublieux de l'impure matière,
Pénètre intimement au plus profond du cœur ;
Ton âme de beauté se montre tout entière
En des rythmes brisés, d'une triste douceur.

Ton âme est un beau lac agité de tempêtes
Et dont les sombres eaux pleurent éperdument ;
Ses flots font écumer de gémissantes crêtes,
Qui dressent leurs sanglots vers le ciel inclément.

Jusqu'en ses profondeurs palpite la souffrance ;
Le vent est en furie et le ciel est en feu ;
Tout est plein de détresse et de désespérance ;
C'est comme la douleur d'un déchirant adieu.

Puis un calme soudain enveloppe l'espace ;
L'orage a fui, le ciel de lumière est baigné ;
La vague, encor tremblante, à la vague s'enlace,
En un frémissement tendre et passionné.

C'est comme le bonheur d'une convalescence ;
L'âme, fuyant le vol cruel du souvenir,
Contemple avec extase une frêle espérance
Et, s'épanouissant, se croit près de guérir.

Mais bientôt le ciel tremble et la vague frissonne ;
L'éclair luit, et le vent jette son cri puissant :
Sur le lac affolé, qui se tord et bouillonne,
La tempête revient s'abattre en rugissant.

Malgré toi, la douleur passée est la plus forte ;
Le doux rêve entrevu fait couler plus de pleurs ;
La joie est abolie et l'espérance, morte,
Laisse un égarement plein d'angoisse et d'horreurs.

— Voilà ce que me dit ton intime souffrance,
Et ton chant maladif, mais toujours grand et pur :
Tu tiras de tes maux leur plus sublime essence,
Et tu pressas ton cœur ainsi qu'un raisin mûr.

Ta main en fit jaillir, Maître, le vin mystique
Qui nourrit le génie et soutient le martyr ;
Tu chantas en pleurant, et l'austère Musique
Baisa ton front livide et t'apprit à souffrir !

SCHUMANN

Roi des extases, roi des surhumaines fièvres,
Roi des mirages gris et des rêves troublants,
Et des baisers de feu, qui dévorent les lèvres,
Et des baisers divins, merveilleusement blancs ;

O Schumann, entre tous Maître indéfinissable
Des motifs éperdus, roi des rythmes heurtés,
De la nuance et de l'accent ineffaçable ;
Roi des tons irréels et des fluidités ;

Schumann, orchestrateur de sourdes harmonies,
D'arpèges souffreteux, d'accords déconcertants,
Déroulés longuement comme des litanies,
Ou mollement bercés, flocons inconsistants ;

Schumann, prodigieux évocateur de songes,
Qui passent, troupe errante, ainsi qu'un vol de Djinns,
Laisse-moi bégayer l'ivresse où tu me plonges,
Peintre de demi-teinte, épris de tous les spleens !

***

Sublimes profondeurs des cœurs inconsolables
Où l'on sent expirer d'immenses passions ;
Gouffres vertigineux des douleurs incurables,
Mots lourds et redoutés des incantations ;

Cortège pâle et lent des souvenirs funestes
Qui conduisent le deuil des espoirs trépassés,
Avec de solennels, d'inexorables gestes,
Laissant de leurs yeux morts couler des pleurs glacés ;

Esprit impénétré des hautes solitudes
Où le silence saint converse avec les cieux ;
Soupirs mourants des souveraines lassitudes ;
Pesantes visions, qui font fermer les yeux ;

Frissons agonisants de l'âme inapaisée
Qui poursuit l'Idéal d'un palpitant essor
Et retombe soudain, défaillante et brisée,
Maudissant vainement le dieu qu'elle aime encor ;

Sinistre obsession des fatales hantises,
Efforts tentés en vain d'un courage impuissant,
Soif de vagues bonheurs et d'amours imprécises,
Océan nostalgique au flot envahissant ;

Tristes effusions, tremblantes allégresses,
Où l'on devine encor des sanglots contenus ;
Transports exubérants d'indicibles tendresses,
Sourire sidéral d'archanges inconnus ;

Longs voiles, ballottés sur de lugubres grèves ;
Brumes, linceuls, glissant du manteau de la nuit,
Lambeaux flottants et noirs, haillons des anciens rêves,
Horizons pluvieux, qui se plombent d'ennui ;

Frôlements éthérés d'haleines fugitives,
Parfum de sombres fleurs, qui vient nous effleurer,
Désespoirs concentrés des langueurs maladives,
Ravissements si doux qu'ils font presque pleurer...

— Voilà ce que me dit ta voix prenante et grave,
Ton chant si pénétrant d'intime acuité,
Et mon âme s'emplit d'un émoi si suave
Que j'emporte du Beau pour une éternité !

WEBER

Ton œuvre est la forêt verdoyante et sonore
Que traverse sans fin le sifflement des vents ;
L'insecte y fait vibrer des murmures vivants ;
La terre y met ses fleurs et le ciel son aurore ;
La source y fait rêver l'œil timide des faons.

L'homme y chante sa joie, enivré de lumière ;
Le chasseur fait rouler l'appel tremblant du cor ;
L'enfant cache son front sous les corolles d'or ;
Les filles et les gas dansent dans la clairière,
Aux jours de fête enguirlandés par Messidor.

Dans les taillis, auprès des papillons fugaces,
Voltigent les esprits légers des éléments,
Et les oiseaux, avec des émerveillements,
Lancent des concerts fous aux limpides espaces
Où s'inclinent sans bruit les feuillages dormants.

Et puis, c'est le frisson précurseur des tempêtes ;
Le sol tressaille, avec des gémissements sourds ;
Le ciel se couvre d'ombre et de nuages lourds ;
Les chênes, ébranlés des racines aux faîtes,
Pleurent éperdument la gaîté des beaux jours.

La voix des eaux répond à la voix des orages ;
La fureur des torrents fait hurler les rochers ;
L'ouragan jette au sol les rameaux desséchés,
Et les sapins, avec de longs sanglots sauvages,
Se courbent, géants noirs lugubrement penchés.

Puis s'envolent, de tes farouches harmonies,
Les démons de la nuit, aux ricanements clairs ;
Tu dresses, dans l'horreur livide des éclairs,
L'essaim tourbillonnant des funestes génies
Que l'incantation fait jaillir des enfers.

Mais toujours ta voix chante ainsi que la jeunesse
D'un homme fier et libre, et tes rythmes nerveux
Exaltent la vigueur de la terre et des cieux,
La beauté de l'effort et la saine allégresse
Des cœurs gonflés d'un sang vermeil et généreux.

Ta musique répand le parfum des bruyères,
La résine des pins, l'âcreté des cyprès ;
Elle emplit les poumons d'un air si pur, si frais,
Qu'on croit, dans la senteur des sèves printanières,
Respirer l'âme immense et verte des forêts.

EDOUARD LALO

Comme la mer immense au flot grave et sonore,
Ta pénétrante voix rugit, s'apaise, implore,
Maître passionné ;
Son flux fait haleter ta vibrante harmonie ;
J'entends toujours la mer, au fond de ton génie,
Gronder sur un rythme obstiné.

C'est la molle douceur des vagues sur la grève,
C'est le flocon mousseux que la brise soulève,
Le sourire des flots,
Le glissement muet d'imperceptibles voiles,
La caresse des eaux, qui bercent les étoiles,
Aux yeux d'or pâle, demi-clos.

C'est la verte étendue et ses chansons confuses ;
C'est la nappe onduleuse où voguent les méduses,
Fleurs errantes de chair ;
C'est le poisson qui fuit, c'est la mouette agile,
C'est l'algue aux cheveux noirs, c'est la grâce fragile
De la tendre étoile de mer.

Puis l'ouragan, dressant d'irrésistibles crêtes,
Donne aux flots insensés de monstrueuses fêtes,
Et jette jusqu'au ciel
Des montagnes d'horreur, filles des noirs abîmes,
Et qui hurlent, gorgeant sans cesse de victimes
Le dieu dont elles sont l'autel.

Puis c'est l'apaisement qui succède à l'orage,
La pâmoison des flots qui blanchit le rivage,
Et puis le brusque heurt
D'une lame qui vient, colossale et lointaine,
Battre de tout son poids la falaise hautaine,
Puis s'écroule, écume et se meurt.

Voilà ce que j'entends, Maître, lorsque j'écoute
Ton âme qui frémit, tressaille et vibre toute ;
Sous tes rythmes savants,
Voilà ce que me dit ta nerveuse harmonie ;
J'entends toujours la mer au fond de ton génie,
La mer immense aux flots vivants !

Il est vrai que ces vers ne sont pas trop mal faits, qu'il y a dans le poème sur Schumann et surtout dans celui sur Lalo quelque souffle. Mais aussi quel didactisme, et comme le poème, au lieu de monter toujours, tourne court ; comme cela est, dans le fond, banal, et quel ennui de ne pas trouver un homme, mais un auteur pour écoliers.

Car c'est ce qui sauve M. Allorge : son livre est un utile memento ; il ne ressort pas de la poésie ; mais la vulgarisation lui doit tous ses suffrages.

Et que dirai-je de la clarinette comparée à une robuste villageoise, et de la clarinette basse comparée à un tuyau d'orgue ? Je n'en dirai rien.

Il y a pourtant moyen de parler de tout en poésie, mais il faut pour le faire un homme, un cœur, un poète. Vous rappelez-vous la pièce de Verlaine intitulée *le Piano* :

Le piano que baise une main frêle
Luit dans le soir rose et gris vaguement,
Tandis qu'avec un très léger bruit d'aile
Un air bien vieux, bien faible et bien charmant
Rôde discret, épeuré quasiment,
Par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.

Qu'est-ce que c'est que ce berceau soudain
Qui lentement dorlote mon pauvre être ?
Que voudrais-tu de moi, doux chant badin ?
Qu'as-tu voulu, fin refrain incertain
Qui vas tantôt mourir vers la fenêtre
Ouverte un peu sur le petit jardin ?

LOUIS THOMAS.





LE MOIS

Théâtres et Concerts

OPÉRA : *Hippolyte et Aricie*, tragédie en cinq actes et un prologue, de l'abbé PELLEGRIN, musique de J.-PH. RAMEAU ; *Boris Godounov*, drame musical populaire en quatre actes et un prologue de MODESTE MOUSSORGSKI, d'après POUCHKINE et KARAMSINE, revu et orchestré par RIMSKI-KORSAKOW.

Des deux œuvres qui nous sont venues, l'une du passé, l'autre d'un pays lointain, aucune n'a pu conserver intacte sa beauté : des mains officieuses les ont arrangées, retouchées, remaniées, émondées, mises au point qu'il fallait pour ne pas trop choquer de chères habitudes. Et ces précautions, comme toujours, ont eu l'effet contraire à celui qu'on espérait : elles ont compromis le succès de Rameau, et si Moussorgski a touché tous les cœurs, on n'a pas saisi toute la force et l'originalité de sa pensée.

Rameau s'est trouvé confié à des mains françaises, mais austères, qui se sont efforcées de lui donner un air plus sérieux. Trop de danses, trop de sourires, trop de guirlandes et trop de fleurs ! Ce sont là des ornements superflus et de coupables distractions, que la vertu moderne réprouve. Il faut, coûte que coûte, que l'ancien opéra endosse la défroque de notre drame lyrique et prêcheur. Le récitatif, qui de l'avis unanime en est la partie faible, va passer au premier plan, et sera lentement déroulé, afin que la monotonie de ses cadences devienne intolérable. Les airs, en retour, seront précipités, car nous rougissons aujourd'hui de nous abandonner au charme de la voix ; surtout

on en fera tomber tous ces passages, trilles et vocalises, qui en étaient l'attrait, et qui n'ont pas l'heur de plaire à nos arbitres du bon goût, ni surtout à nos chanteurs, et la célèbre ariette du rossignol, où le violon et la flûte gazouillent à l'envi d'une voix joyeuse, sera supprimée sans autre forme de procès. Comme d'ailleurs la lenteur du récitatif donnera à l'œuvre une durée anormale, on fera d'autres sacrifices, et on se débarrassera sans regret de plusieurs de ces divertissements où Rameau avait mis le meilleur de son génie : au prologue, l'air en rondeau pour les Amours, le IIe menuet et la marche finale ; au deuxième acte, le deuxième air infernal ; au troisième, les danses qui entrecoupent le chœur des matelots, et, au quatrième, les parties de chant qui reprennent ou, comme on disait alors, « parodient » les symphonies. Enfin on privera le cinquième acte de son premier tableau, qui formait cependant avec le second un saisissant contraste, fortement marqué par le musicien. Quant à l'exécution, elle sera tour à tour incertaine et saccadée, sans jamais dégager ces rythmes pittoresques qui sont toute l'âme d'une pareille musique. Tant il est difficile à certains d'entre nous de comprendre un art dont le seul but est de plaire, non d'instruire, ni même d'émouvoir. Tant nous avons oublié le caractère de l'ancien opéra, qui est une suite de danses reliées par des dialogues et des airs, et non, comme au XIXe siècle, une action dramatique illustrée de fêtes et de défilés.

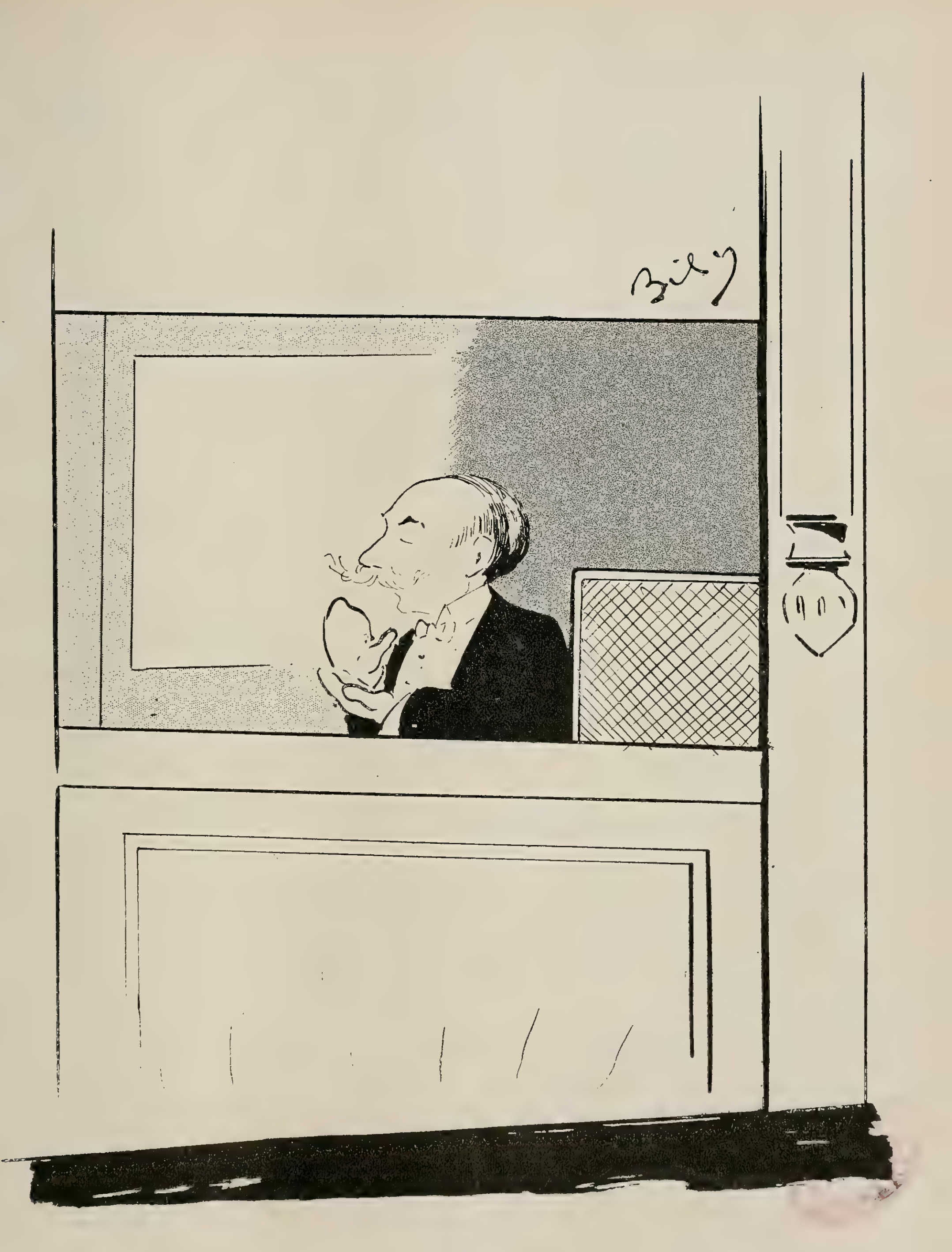
Pour les costumes et le décor, on pouvait retrouver ceux du temps (1), ou bien les mettre en rapport avec ce que nous savons ou devinons aujourd'hui de l'antiquité. Mais on n'a pu choisir entre ces deux partis, et on en a pris un troisième, qui est un compromis dénué de toute audace. Point de robes bouffantes, ni de corsages étroits, ni d'habits fermés ou de chapeaux à plumes ; pas davantage de manteaux agrafés sur l'épaule, de voiles jetés sur les casaques de laine, de ceintures creusant la taille, ni d'éventails en feuilles de palmier. Mais tout cet étalage de lingerie mal attachée qui, depuis Talma, donne à nos tragédies la froideur académique d'un tableau de David. Je sais bien que les danseuses ont renoncé au tutu ridicule qui fut jusqu'à ces dernières années l'insigne de leur corporation. Mais elles ont mis à la place des sortes de chemises qui ne sont ni belles, ni

(1) Voir sur ce sujet l'étude si documentée de M. Imbert de la Tour (*S. I. M.*, 15 mars 1908).

vraies, et où leur corps, par surcroît, s'embarrasse. Il n'est cependant pas malaisé de danser un menuet ou une gavotte : le secret de ces pas s'est transmis jusqu'à nous. Mais il faudrait pour cela une robe, et aussi un cavalier. La pénurie des danseurs prouve-t-elle le progrès ou la grossièreté de nos mœurs ? Je ne sais trop, mais à coup sûr elle est fort gênante, car le ballet ancien faisait part égale aux deux sexes, au lieu de n'être, comme le nôtre, qu'une exposition de jarrets féminins. Le public l'a si bien compris que l'autre soir il n'a fait un succès qu'au second air des Matelots, dansé en pas de deux.



Boris Godounov eut un sort différent, mais non pas plus heureux. Rimski-Korsakow, qui rendit à Moussorgski l'indéniable service de revoir son orchestration, a cru devoir aussi accommoder l'ouvrage aux recettes du vieux théâtre. Croyant, d'après le titre, que le tsar meurtrier en était le héros, il a jugé bon de finir sur la mort du coupable, et a sans façon interverti l'ordre des deux derniers tableaux. Or Moussorgski avait voulu, comme il le dit lui-même, écrire un drame « populaire ». Son héros, c'est la Russie même, groupée autour de quelques personnages de premier plan qu'on ne peut détacher de leur fond. Boris, le criminel généreux et maudit qui ne peut faire le bien, Chouiskoï, le vieux courtisan cauteleux et toujours prêt à trahir, Grigorii, le moine aventurier, Xénia, la petite princesse, victime innocente qui pleure son fiancé ; un peu plus loin, l'annaliste Pimène, intègre comme le jugement de Dieu, la vieille nourrice et sa tendresse enfantine, les moines mendiants, les seigneurs en robe chamarrées, méfiants et séditieux, plus loin encore, le peuple à genoux sous la hallebarde des sergents, esclave qui sanglote et attend un sauveur : tel est le vaste tableau qui s'ordonne en une perspective serrée comme celle d'une tapisserie. Et lorsque Boris a succombé à son remords, lorsqu'on l'a vu mourir en suppliant Dieu d'épargner ses enfants, la pièce n'est pas terminée, puisque nous ne savons pas ce qu'il advient du peuple : c'est pourquoi on nous le montre, dans cette pâle forêt de bouleaux, acharné contre le seigneur qu'il a fait prisonnier, soulevé par les moines, tumultueux, farouche, naïf, et dupé de



A L'OPÉRA.

vains espoirs. L'innocent en robe blanche, aux yeux vides, a l'instinct obscur du malheur, et, tous partis à la suite de l'usurpateur, horde hurlante, il chante une vague complainte, dolente et triste à mourir : « Coulez, coulez, larmes amères ; pleure, pleure, âme orthodoxe. Bientôt l'ennemi viendra, et le règne des ténèbres, de la nuit sombre, impénétrable. Deuil, ô deuil de la Russie ! Pleure, pleure, peuple russe, peuple affamé ! » Et lentement il s'affaisse jusqu'à toucher le sol de son chapeau de fer, tandis que l'orchestre fait à sa voix un écho de pitié désolée. L'éclaircie n'était que passagère ; le ciel reste lourd et fermé, de longs siècles de douleur attendent ce peuple à peine moins innocent que l'innocent qui est son prophète. On est surpris qu'un Russe n'ait pas laissé à l'œuvre cette conclusion, la seule logique, et de beaucoup la plus émouvante.

En l'honneur des Parisiens, gent frivole, on a fait cette fois mieux encore : on a mis avant le sacre de Boris le dialogue de Pimène et Grigorii dans la cellule du couvent ; si bien que le jeune moine, dévoré d'ambition, menace le tsar avant qu'il soit monté sur le trône : « Boris ! Boris ! tout tremble devant toi ! Et personne n'ose rappeler le destin du malheureux enfant ! Et cependant un religieux, en sa sombre cellule, dépose contre toi une accusation terrible, et tu n'échapperas pas au jugement des hommes, pas plus que tu n'échapperas au jugement de Dieu ! » Ces paroles, ici placées, n'ont aucun sens. Mais on a voulu finir le premier acte par une cérémonie magnifique, selon les règles observées dans l'opéra de Meyerbeer. Et on a supprimé le tableau de l'auberge à la frontière de Pologne, où passe le fugitif, parmi le tumulte des chansons grossières : sans doute on l'a trouvé trop populaire pour notre goût, et l'on a ainsi manqué gravement aux intentions de Moussorgski. Enfin on a fait permuter entre eux le deuxième et le troisième acte, si bien que, sans transition ni avertissement d'aucune sorte, nous trouvons Grigorii, à peine échappé du couvent, sous le costume d'un seigneur, et à la cour d'un prince polonais. Encore a-t-on supprimé le premier tableau de cet acte, ce qui peut s'excuser, Moussorgski se sentant beaucoup moins à l'aise en Pologne qu'en Russie (1). Mais cette interversion

(1) On sait d'ailleurs que cet acte ne faisait pas partie de la version primitive, et que Moussorgski ne l'a ajouté que sur les instances de ses amis. Voir Calvocoressi, *Moussorgski* (Alcan), p. 45 et suiv.

pour le plaisir témoigne d'un goût bien étrange. On parle de garder *Boris Godounov* à l'Opéra, et il serait temps en effet d'adopter cette œuvre unique en son genre. Mais se résoudra-t-on à ne pas la mettre en gibelotte? Et la traduction d'un poème aussi beau sera-t-elle confiée à un écrivain, ou à quelque commissionnaire en littérature ? Il est bien à craindre que la question ne soit déjà tranchée, au grand dam du poète et du musicien.



La musique de Rameau n'est pas sortie sans dommage d'une aussi rude épreuve, et son charme précis fut quelque peu détérioré par la lourdeur moderne. Celle de Moussorgski au contraire s'est relevée triomphante de son lit de torture, grâce à l'intelligent dévouement de tous, acteurs, choristes et figurants, ainsi qu'à la vive autorité de M. Blumenfeld, qui a su animer l'orchestre. Il faut dire aussi que cette musique, toute en lignes fortes et nues, résisterait, beaucoup mieux que celle de Rameau, à de mauvais traitements. Ceux qui chercheraient ici les finesses d'harmonie et d'intonation dont se recommande la *Chambre d'enfants* seraient fort déçus. Le style est large et soutenu ; les mélodies sont en haut relief ; la déclamation, qui donne à chaque syllabe sa valeur, n'est cependant pas familière, et ses grands intervalles sont ceux de la psalmodie, non de la conversation ; quelques cris seulement, quelques sanglots, sont chromatiques, et prennent par contraste un accent déchirant ; l'harmonie est faite presque entière d'accords parfaits ; la dissonance n'y paraît que pour certains éclats de douleur, vite calmés. Et cette simplicité, solennelle et profondément émue, donne à l'œuvre entière la douce majesté de la liturgie orthodoxe. Nous sommes ici à l'église, devant l'autel où l'on pleure la Passion de la sainte Russie, et c'est une musique de prière, de louange et de résignation, qu'on ne peut entendre qu'à genoux, et les larmes aux yeux.

L'interprétation a été excellente dans l'ensemble comme dans le détail ; je nommerai M. Chaliapine, moins en voix que de coutume, et un peu trop en gestes parfois, mais admirable dans le sentiment contenu et cette espèce de chant intérieur, qui n'appartient qu'à lui ; M. Smirnov, vigoureux Grigorii,

M. Alchevski, artiste de premier ordre, qui fait du cauteleux, fuyant et tenace Chouiskoï l'image même de la ruse prudente, et M. Tchouplinnikov, cet innocent au regard blanc, humble et si mystérieux qu'on se signerait à son approche. Les chœurs sont d'une justesse et d'une vigueur d'accent qui nous fait honte, les mouvements de scène variés et animés, les décors ont le dessin primitif et les couleurs éclatantes qui conviennent à cette musique d'épopée. Nous sommes bien loin, avec toute notre vieille habileté, d'arriver à une pareille unité de style, et la raison, c'est que la foi nous manque : le musicien cherche à faire admirer ses dernières trouvailles d'harmonie, le chanteur ses belles notes, la chanteuse ses cheveux, le décorateur ses effets de lumière, d'ailleurs invariables, et le choriste ne demande qu'à gagner sa pièce blanche avec le moins d'efforts possible. Le seul ouvrage qui ait, au moins à ses débuts, gagné tous les cœurs, même ceux des interprètes, est *Pelléas et Mélisande*. C'est aussi le seul qui méritât un tel dévouement, et le seul que nous puissions mettre au rang de *Boris Godounov*. Le sentiment religieux s'y retrouve, plus vague, plus diffus, plus doux encore : c'est la religion, sans rites et sans peines futures, de la pitié.



OPÉRA-COMIQUE : *Sniégourotchka*, conte de printemps, en 4 actes et un prologue, tiré d'OSTROVSKI, adaptation française de M. PIERRE LALO, d'après la traduction de Mme HALPÉRINE, musique de RIMSKI-KORSAKOVO.

Ce conte très populaire, où l'on voit paraître le roi Hiver, la reine Printemps, leur fille *Sniégourotchka* (Flocon de Neige), condamnée à fondre aux rayons du soleil Iarilo, a été traité à la façon d'un de nos anciens opéras-comiques : récitatifs de pure convention, airs à reprises et à vocalises, dont un va « au bois cueillir une framboise » d'opérette. Malgré l'amusement des costumes et le charme de décors un peu plus suisses, cependant, que russes, on ne peut s'empêcher de trouver le badinage long. Mais les chœurs et les danses sont d'une grâce agreste, qui console et ravit ; les danseurs russes y montrent une verve sauvage, Mlle Régina Badet une fantaisie un peu orientale, un peu antique, un peu précieuse aussi, mais d'un charme vainqueur.

LOUIS LALOY.

V.-I. REBIKOV.

La moindre originalité de ce concert était ce rideau qui séparait la scène de la salle, comme l'iconostase des églises orientales est séparée de la nef; innovation louable assurément, mais dont toute musique n'est pas digne : combien de sonates, de concertos ou de fantaisies nous deviendraient intolérables, sans le spectacle consolateur de mains agiles, de chevelures poétiques et de regards éloquents ! Mais l'art de M. Rebikov peut et doit se passer de ces secours, car il est évocateur, et peuple l'ombre de visions qui effacent les objets réels. Le fantastique est son domaine, en tous ses modes burlesques ou terribles ; c'est un monde de démons, de géants et de princesses victimes (1), ou bien de prestiges païens, si beaux qu'un regret douloureux les accompagne ; et encore, de contorsions et de grimaces, observées et soulignées de la plus vive ironie. L'ambition de l'auteur, c'est, on le sent, de nous captiver au point qu'on ne songe plus ni aux accords, ni aux développements, ni à la musique même ; et il y réussit : à peine s'aperçoit-on que c'est un piano qui joue, tant on est fasciné, et on sort de là comme d'un rêve. A l'analyse, cette musique ne révèle rien, que des mélodies vigoureusement frappées, des harmonies qui se poursuivent sans cadence ni repos, des rythmes modelés sur des gestes et des mouvements : et les lois de cet assemblage ne sont pas celles qu'on enseigne à l'école, mais celles du sentiment, précis, serré, exalté jusqu'à la violence et la souffrance. C'est un art de caractère, qui, par sa liberté, s'apparente à celui de Moussorgski, et aussi de nos musiciens modernes, mais possède en propre une tristesse poignante, une terreur tragique de vivre et une amertume qui grave les impressions comme à l'eau-forte. Telle est du moins la définition qu'on en pourrait donner aujourd'hui. Mais un musicien aussi curieux et aussi passionné de recherche nous réserve encore plus d'une surprise. Espérons pour bientôt la suite de son histoire, et soyons-lui reconnaissant d'avoir affermi notre espoir en l'avenir de la Russie.

(1) *Parmi eux.* — *Dans leur pays.* — *Conte de la Princesse et du Roi des grenouilles.*

Les Rêves.

Musiciens ambulants. — *Danse du quadrupède.* — *Danse de l'ours.* — *Les vieilles femmes dansent.* — *Les vieillards dansent.*

ARMANDE DE POLIGNAC.

C'est un fardeau qu'un nom illustre, surtout lorsqu'on veut le détourner de son acception première. La routine s'y oppose, et une famille où une reine a pu se choisir une amie, un roi légitime un ministre, n'a pas le droit de produire, à quelques générations de distance, un talent créateur. Ce ne sont que demi-sourires, réticences, hochements de tête ou froncements de sourcils ; les musiciens de profession craignent une concurrence illicite, le public bourgeois se méfie d'un nom titré, le public mondain s'afflige d'une dérogation aux rites sacrés de l'oisiveté sportive, et le critique, qui généralement juge des œuvres par leur auteur, ne sait quelle contenance prendre ; il croit montrer de l'indépendance en dépensant une facile ironie, ou de l'usage en débitant un extrait de l'almanach de Gotha. C'était donc une entreprise hardie que ce concert, où l'on ne jouait que de la musique du même auteur, et l'on ne peut nier que le public de la Salle Femina, et surtout la partie élégante de ce public, n'ait montré d'abord les sentiments les plus froids. Le mérite de l'avoir conquis n'en est que plus grand, et c'est une véritable victoire qu'ont remportée ces œuvres, quatuor, mélodies, pièces de piano, fragments symphoniques, dont le rapprochement faisait mieux ressortir les qualités. Musique douce avant tout, tendre avec réserve et languissante sans abandon, un peu sèche parfois, mais dont l'inspiration, lorsqu'elle ose se montrer, évoque des caresses lunaires, des barcarolles irréelles, et d'incertaines rêveries que vient couper une joie sauvage et frénétique. Musique très féminine, en ce qu'elle se défend et s'abandonne cour à tour, d'une saveur un peu orientale aussi, par cette mélantolie qui semble vouloir s'étourdir d'un grand tumulte. Comme style, quelque hésitation encore : des formules de développement qui ont été apprises, et doivent s'oublier, mêlées à des harmonies délicates, des sonorités souvent puissantes et parfois un peu maigres, parce que les circonstances n'ont pas accordé encore à l'auteur une complète expérience de l'orchestre. Mais ce sont là défauts de métier, faciles à corriger. Ce qui importe, et ce qui est acquis, c'est qu'une musique de ce caractère n'avait pas été essayée jusqu'ici. Ce fut une joie de l'entendre, exécutée par ces excellents interprètes : le quatuor Geloso, Mlle Marguerite Babaïan et M. R. Vines.

ANTOINE BRUCKNER.

Je suis très reconnaissant à M. Louis Hasselmans de nous avoir donné la huitième symphonie de Bruckner, dédiée, comme on sait, à l'empereur François-Joseph ; si bien que la neuvième, pour aller plus haut encore, fut offerte au bon Dieu (*dem lieben Gott*), lequel répondit presque aussitôt en rappelant à lui l'honnête musicien. Et de fait, à qui pouvait-il adresser une dixième symphonie ? A coup sûr, pas au diable, car ses idées sont nobles et pures ; on n'y remarque même pas ce frémissement, cette fièvre et cette inquiétude qui, malgré toute sa naïveté, font de Franck un homme moderne, dont le cœur, sinon l'esprit, a connu le doute. C'est ici une grandeur sans défaillance, mais une grandeur solennelle et sans chaleur, parce qu'elle est sans objet ; des thèmes dont le seul caractère est de convenir à un premier mouvement, un scherzo ou un andante, et de se prêter à diverses figures de contrepoint ; un orchestre sonore, bien lié, très supérieur à l'orchestre de Franck, mais dont la force et les éclats deviennent vite une fatigue, parce que rien ne les justifie. On a coutume, dans l'Allemagne du Sud, d'opposer Bruckner à Brahms : mais ce dernier est capable d'une émotion qui soulève le lourd appareil de sa science, et lui permet un style bien plus simple, sans imitation par mouvement contraire ou laborieux échafaudage de quatre thèmes différents.

Le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* a dissipé les nuages amoncelés. Une interprétation simple et dévouée a suffi pour faire sentir le charme fuyant des formes entrevues et la tendresse du désir.

LOUIS LALOY.



CONSERVATOIRE.

Il est aujourd'hui de bon ton de tenir Mendelssohn en assez médiocre estime ; les dilettantes à la mode, les pseudo-connaisseurs ne professent à son égard que ce minimum de respect qu'on ne peut décemment refuser à un artiste consciencieux dont la gloire fut immense. Quant au fond, leurs jugements sentencieux qui se couvrent apparemment de l'autorité et de la modération d'une parole de bon aloi, ne dissimulent que le mépris et l'inanité de leurs prétentions d'amateurs éduqués. Il est entendu qu'en matière d'art il convient de savoir restreindre le champ de ses

admirations, mais la sévérité dans le jugement n'est point la chose que je veux présentement blâmer. Ce serait même en l'occurrence une singulière façon de défendre Mendelssohn que d'invoquer pour lui une indulgence dont son talent n'a cure. Mendelssohn a montré qu'il avait assez de génie pour qu'il soit permis sans l'amoindrir de faire état de ce qui lui a manqué pour égaler les plus grands maîtres. Son art passe aujourd'hui pour poncif et suranné. Il importerait cependant de savoir être plus juste. Combien, parmi ceux qui ne voient dans l'expression de sa musique que les formules dans lesquelles elle est enchâssée, sont les plus ardents admirateurs des Mendelssohn du jour, des inventeurs de formules encore à la mode parce que nées d'hier. C'est alors, et par comparaison, qu'il faut juger Mendelssohn, car par delà la forme externe d'un art directement sous l'influence d'une époque, demeure comme au travers d'une atmosphère ambiante la matière elle-même dans ce qu'elle a de durable. Considérée et vue en dehors de l'aspect momentané qu'elle prend à un moment et sous un jour particuliers, cette matière devient dans le temps l'agent expressif, non plus de telle forme d'art, mais de l'Art dans l'acception complète du mot.

Or, il y a dans Mendelssohn, par delà les faiblesses du goût, l'infériorité du genre, les tares de son temps et de sa nature, il y a aux sources mêmes de son art une force et une volonté intérieures, une conscience de soi-même et un ordre que pourrait envier plus d'un artiste contemporain. A l'heure présente et en France, on joue peu Mendelssohn. Seule la Société des Concerts fait à sa musique une part importante dans ses programmes et c'est, à mon sens, une heureuse diversion au menu habituel de nos grandes sociétés symphoniques. C'est ainsi que nous avons entendu le mois dernier la *Symphonie Italienne* et le verset *Tu es Petrus*.

Par ses ouvertures et notamment par celle de la *Grotte de Fingal*, Mendelssohn demeure un des précurseurs d'un genre qui depuis a fait fortune, celui du poème symphonique. On pourrait presque dire de la *Symphonie Italienne* qu'elle a inauguré un autre genre descriptif, celui de la suite d'orchestre. Par la coupe de ses développements, cette œuvre est, il est vrai, directement apparentée à la symphonie classique, mais l'expression d'ensemble en est plus décorative qu'intérieure. Les trouvailles dont elle est émaillée, le soleil qui la pénètre, le charme mélan-

colique qui l'effleure et le mouvement prodigieux qu'elle nous donne en spectacle font d'elle comme un tableau où se retrouve dans la lumière et les transparences de l'atmosphère le souvenir d'un paysage coloré et chaud. Prodigieux inventeur ayant abordé tous les genres, Mendelssohn, suivant le mot de Wagner, est un paysagiste de premier ordre. C'est dans la musique descriptive qu'il a trouvé la plus parfaite expression de son génie. Cependant il affectionnait tout particulièrement la musique religieuse, par affinité de nature sans doute mais aussi peut-être parce qu'il trouvait en elle matière à exercer sa prodigieuse maîtrise dans l'écriture des voix et sa science de la polyphonie. Le verset *Tu es Petrus* est remarquable par la pureté, l'élégance et la souplesse de ses combinaisons contrapuntiques, mais la beauté qui s'en dégage me paraît quelque peu extérieure et tire moins son expression d'un sentiment que de la tenue et de la sévérité du style.

La *Rapsodie Mauresque* de M. Engelbert Humperdinck est une suite d'orchestre en trois parties. L'auteur traduit dans une vision synthétique toute l'histoire glorieuse et tragique du pays maure. C'est tout d'abord Tarifa, la ville andalouse : « ...Au coucher du soleil le spectacle est magique. C'est l'heure et le tableau évoqués par le musicien. Les navires de Sidon, les Maures et le Cid, l'invincible Armada passent dans son rêve... », puis, c'est sur la terre d'Afrique, à Tanger, une nuit au café maure : « ...dans la fumerie d'opium où nous entrons un vieillard chante. En son regard courent des flammes, il évoque les héros des Maures, ceux-là que les chrétiens chassèrent de Séville, de Grenade. Et les assistants exaltés répètent les mots magiques : Séville, Grenade ! » Enfin c'est Tétouan ; le musicien chevauche dans le désert « ...Laissons-nous emporter par les coursiers trempés de sueur et gagnons l'oasis prochaine... »

Il ne semble pas que M. Humperdinck ait révélé une nouvelle manière de son talent en écrivant la *Rapsodie Mauresque*. Il y a dans cette partition beaucoup de musique et c'est à mon avis sa plus grande qualité ; mais les images qu'elle évoque ne la rattachent que bien faiblement à la vision particulière du musicien. On sent un effort pour atteindre au pittoresque, à la couleur, mais en dépit de ses rythmes originaux et d'une orchestration tour à tour brillante et expressive, cette musique ne crée pas une atmosphère à elle propre et l'on songe

malgré soi à quelque jolie suite d'orchestre tirée d'un ballet. A ce même concert les chœurs de la Société ont chanté avec un souci rare des nuances quatre chœurs sans accompagnement de musique ancienne : *Regina Cœli,* pièce chorale de Roland de Lassus sur une cantilène ecclésiastique ; *Laboravi* de Rameau, petit morceau curieux construit sur quatre motifs correspondant respectivement au sentiment et à l'expression de certains mots et traités en « leitmotiv »; *Je voy des glissantes eaux* de Costeley, délicieuse page où se trouve décrite une invention rythmique, mélodique et harmonique d'une élégance et d'une distinction achevées ; enfin une *Villageoise de Gascogne* de Claude Le Jeune, d'un tour infiniment gracieux. Il convient de complimenter les chœurs et leur chef pour l'exécution remarquable de ces quatre morceaux. M. Alexandre Guilmant avait exécuté auparavant, avec l'autorité et la virtuosité que tout le monde lui connaît, le *Concerto* en *sol mineur* de Hændel. Déplorons seulement qu'une aussi belle œuvre ait été jouée en de pareilles conditions, sur un instrument qui est une honte pour le Conservatoire.

J'étais disposé à reprocher à M. Marty de n'avoir pas pris prétexte du concert spirituel du Vendredi-Saint pour nous faire entendre une grande œuvre de musique sacrée, mais, après avoir entendu M. Ferrucio Busoni, j'abandonne tout grief au souvenir d'une des plus complètes jouissances d'art que je doive à la musique. M. Ferrucio Busoni a joué durant ce concert le *Concerto* en *ut mineur* de Beethoven et *Six études d'exécution transcendante* de Liszt d'après les caprices de Paganini. La virtuosité d'exécution, aujourd'hui très répandue, exerce une sorte de fascination sur l'esprit des auditeurs et l'on entend faire chaque jour tant d'éloges à tant de nouveaux virtuoses qu'il m'est presque impossible de dire de M. Busoni ce qu'il conviendrait pour respecter les distances. Il faut avoir entendu ce prodigieux artiste dans la salle du Conservatoire, si parfaite de dimensions et d'acoustique, servi et soutenu par le meilleur orchestre que nous ayons pour comprendre ce que peut être le génie d'un interprète. Il semblait, en l'écoutant, qu'une flamme sacrée descendit en nous, que la révélation se fit à nos yeux, concrète et tangible, de la Beauté insaisissable et fuyante à la poursuite de laquelle nous courons tous, éperdument. Quelle émotion poignante! Quelle vision intense sur nous-mêmes par delà l'œuvre

et son interprète comme si s'éveillaient en nous de par leur grâce, des sentiments et des frissons nouveaux ! Pour un peu l'on dirait avec Gœthe : « Comprendre c'est égaler ». Il serait en vérité superflu d'ajouter que M. Busoni est le plus grand virtuose que nous ayons entendu à Paris ; il est plus et mieux, il est l'interprète idéal en lequel se perd toute conscience de la difficulté. Il y a dans son jeu, et jusque dans la plus extrême agitation, comme un reflet de calme intérieur, comme une force subconsciente qui semble veiller toujours et qui n'est sans doute autre chose que ce don incomparable de la mesure de tout effet par rapport à l'infinité de ses relations, et que l'on appelle communément le « goût ».

Il est des maîtres que l'on ne peut imiter parce que le génie ne s'apprend pas, mais il est dans leur art des choses qui peuvent s'enseigner et qui valent, pour chacun individuellement, ce que vaut un principe quand il est bon. Pour qui a entendu jouer M. Busoni comment ne pas faire état de la réserve avec laquelle il se sert des pédales de son instrument et notamment de la pédale forte ? La variété des sonorités qui en résulte devient par la magie de ses doigts un nouveau moyen d'expression, et non pas le moindre qui soit. Pour n'être que l'un d'entre eux, je ne me dissimule pas qu'un artiste élevé à son école, aurait encore un long chemin à parcourir avant que d'égaler le maître, mais il y a tant de simplicité, tant de naturel et tant de sobriété dans la manière de jouer de M. Busoni qu'on ne saurait trop le dire et le répéter.

M. Busoni a trouvé tour à tour auprès du public qui l'écoutait, l'attention recueillie et le témoignage éclatant de l'impression profonde dont tous les auditeurs étaient pénétrés ; je veux croire tandis que nous lui rendons l'hommage qu'il mérite, qu'il garde en lui-même et non sans émotion, le souvenir de l'accueil qu'il reçut ce soir-là à Paris.

Le programme comportait en outre la *Symphonie* en *mi bémol* de Mozart, le poème symphonique la *Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns, un double chœur sans accompagnement de Palestrina, l'*Ave Verum* de Mozart et le verset de Mendelssohn *Tu es Petrus*. Exécution particulièrement remarquable de la *Symphonie* de Mozart, comme on ne peut l'entendre qu'à la Société des Concerts.

EDMOND MAURAT.

LA *PASSION* DE BACH AU TROCADÉRO.

La raison majeure qui, sans satisfaire l'acoustique, oblige aux salles profanes un art comme celui de la *Passion selon Saint Mathieu*, est déplorable. Ce chef-d'œuvre convient à nos églises, dont les transepts semblent avoir positivement suggéré la disposition grandiose des deux chœurs et des deux orchestres, ailleurs plus ou moins confondus. Le Trocadéro a une réputation fâcheuse ; et, comme ses défauts subsistent, nous y retrouvons l'écho des nefs sans leur atmosphère, si indispensable à l'œuvre et au public. Ce n'est pas tout. D'autres inconvénients, connus des instrumentistes, rendent difficile toute exécution au Trocadéro, d'autant plus ingrat pour les étrangers ; en sorte que nous voici d'ores et déjà tenus à l'indulgence, en nous instituant les censeurs des artistes d'Amsterdam qui, je le dis tout de suite, furent admirables et maîtres de la situation.

Cet aveu dérange ma critique. En effet, celle-ci n'ira guère à l'orchestre dont les éléments suffisent malgré de faibles hautbois que compensent de bonnes flûtes, et qui sonnent bien ; ira-t-elle aux soli confiés à des chanteurs — plutôt qu'à des artistes — encore supérieurs aux nôtres par la science vocale et leur compréhension du style de Bach ? elle n'ira certes ni au Chœur dont je crains d'atténuer le mérite ni à Willem Mengelberg qui s'est couvert de gloire ; aussi ma louange sera ma critique.

Le souci en France est celui du timbre, de la belle voix ; celui du chœur est donc l'euphonie. Les chanteurs d'Amsterdam proposent l'égalité de voix rudes peut-être si on les juge isolément, merveilleuses si l'on en écoute l'ensemble homogène et puissant. Le chœur n'exige ni la qualité ni la variété des timbres, richesse bien négative, mais seulement l'égal volume de voix bien assises et étoffées. Rien de ce qui est divers ne convient à son unité. C'est donc une erreur de vanter l'excellence de *soprani* ou de *ténors* trop délicats pour le chœur, trop faibles dans les soli, quand leur masse n'accuse qu'une sonorité molle et incertaine et ne donne que la grisaille d'exécutions floues, insuffisamment caractérisées. Au contraire, les *soli* requièrent le métal précieux, la finesse et l'ampleur de voix pures et stylées, capables de nuancer le son. Je ne vois

pas chez les Hollandais de tels aristocrates ; toutefois le beau soprano de Mme Noordewier-Redingires et la basse sonore de. M. Messchaert ne sont pas sans connaître la souplesse d'un Valter ; les demi-teintes d'un Zalsman ou la perfectiou d'une Philippi, ne sont pas méprisables ; et, s'il y a plus de sécheresse ou d'uniformité chez M. Urtus, ténor adroit, et Mme de Haæn-Manifarges, contralto correcte et agréable, leur talent est sauf. J'en dis autant de M. Thomas-Denijs.

La révélation — si c'en était une pour les auditeurs de 1906 qui se rappellent la *IXe Symphonie* de Beethoven à l'Opéra et la géniale interprétation de Weingartner, — fut sans contredit celle du Chœur, acclamé comme son chef, en cette mémorable soirée du Mardi-Saint.

La haute qualité des Chœurs d'Amsterdam est la clarté dans l'unité. Exprimer la vie multiple et harmonieuse, trouver l'intensité dans l'accord, réaliser dans la nuance et la puissance l'absolu d'une physionomie unique, telle me parut être la volonté de leur interprétation, frappante dès la préface : *Kommt, ihr Tôchter, helft mir Klagen* dite avec force et simplicité, dans la plus haute compréhension du texte et de la musique, ménageant de continuels reliefs, bien mis en valeur, sans rupture de la ligne esthétique d'architecture et d'expression. Ce premier chœur, mêlant l'interrogation aux réponses, reste unique par le caractère et l'écriture ; sa vastitude appelle la comparaison du *Kyrie* grandiose de la *Messe ;* les mots y gémissent ; comme au final : *Wir setsen uns mit Thrânen nieder,* pleure et fléchit la mélodie, symboliquement inclinée vers le Tombeau, rien de plus émouvant. On n'imagine pas quelle grandeur y surent atteindre les Chœurs d'Amsterdam, de quelle beauté furent leurs entrées, franches et puissantes, notamment l'arpège saisissant des *soprani,* quelle vigueur d'accent ils y mirent, toujours avec ce tact, cette mesure, cette aisance dans la maîtrise n'excluant jamais la noblesse religieuse de l'expression.

Rappelons au hasard la démarche du choral « figuré » : *O Mensch, bewein dein Jûnde gross* terminant la première partie, la carrure des ensembles du peuple ou des disciples, l'interpellation sauvage : *Weissage, weissage ùns, Christe,* le cri tragique *Barabbam !* et encore la volonté incisive au *vivace : Sind Blitze, sind Donner* en y associant dans notre esprit le souvenir

d'effets incomparables et venons au choral. La *Passion* de Bach n'est pas liturgique : c'est une expression d'art subjective d'un caractère à la fois sacré, lyrique et pathétique où l'évangéliste expose et commente le drame de la *Passion* dont les scènes font intervenir le chœur figurant tantôt les disciples, tantôt les juifs, tantôt l'humanité, lequel se rythme et s'exalte selon son rôle, et donne à l'œuvre la Sanction d'une vérité tour à tour dramatique et mystique. Le choral, dans la *Passion*, est précisément le regard intérieur du chœur en même temps qu'un témoignage de sa conscience. Ainsi, comme l'humanité, l'âme collective qui éprouve et s'exprime, y suit une courbe ferme, austère, sans fléchissement ni mollesse, expressive pourtant, dans le calme de la certitude et de la Raison. C'est pourquoi les *Entretiens Idéalistes* disaient : « Sans incarner la vérité, il nous semble qu'elle réside dans l'*austérité nuancée* du choral, lequel, unanime, peut résumer dans *sa* nuance un ensemble d'émotions individuelles, c'est-à-dire enfermer dans un sentiment général précis, tous les sentiments accentués par le poème religieux. Nous croyons le *choral* impressionnable, sans admettre l'atténuation — que ne manque pas de produire l'excès pathétique — de sa ligne ou de sa force collectives. Donc sévère et expressif, avec l'amplitude voulue ».

Tel paraît bien être le sentiment de M. Willem Mencelberg et du chœur d'Amsterdam, qui s'efforcèrent vers l'expression humaine du *choral* tout en en préservant la ligne merveilleuse, le mysticisme et l'unité. Il est, selon moi, impossible de mieux dire le choral, de le mieux nuancer, d'en pénétrer plus intimement l'esprit, l'essence, la volonté, d'obtenir enfin quelque chose de plus ample et de plus simplement grand, que ce que firent les Hollandais. Ceux qu'ont frappés le choral : *Heezlielster Jesu,* l'accent du troisième : *Erkenn mich* avec son prodigieux intervalle de quarte, l'éclat du choral de Gethsémani : *Was mein Gott will,* ou qui, attentifs au crescendo du drame, ont suivi le chœur en ses douloureux *pianissimos* dont le plus sublime, celui du choral en *la mineur : Wenn ich einmal soll scheiden* suit la mort du Sauveur, s'en inspire, et devait n'être qu'un souffle — loueront, comme moi, les gradations idéales et la vérité profonde de tels interprètes.

On a jugé cette supériorité; certains n'ont voulu y voir qu'une « discipline ». C'est une opinion osée. Certes, l'ordre, la mesure, l'équilibre paraissent appréciables, et la moindre chose pour nos chœurs, à nous, serait en cultivant l'obéissance de vaincre une fois pour toutes l'indiscipline et les habitudes frivoles contre quoi se heurte la meilleure direction. Cependant, même suprême, la valeur technique d'un ensemble n'a jamais été la cause efficiente de l'émotion, qui a sa source non dans les faits de l'intelligence, mais dans les états du sentiment. Qu'est l'autorité d'un chef imposant la « discipline » ? une base d'entente morale, une chance de force et d'aplomb. C'est une question d'entraînement, et c'est ce que l'on a voulu dire en vantant la docilité du Chœur d'Amsterdam. Or, sa cohésion est plus intime, plus profonde, elle est spirituelle et dépasse toutes les discussions. Instruits, certes, les Hollandais le sont ; ils ont la science et l'expérience, le sentiment de la situation, du mot et de la note, et jugent exactement leur rôle dans l'ensemble choral ; avec une souplesse admirable, ils savent se plier à la direction d'un chef qui compte parmi les plus grands, et en traduire sans effort les intentions ; ils reconnaissent la règle et l'autorité ; mais ils s'impressionnent à l'œuvre, la ressentent, la comprennent, la vivent, et, s'il faut n'entendre ni l'allemand, ce qui est naturel, ni la musique, ce qui l'est moins, pour n'apercevoir aucune des qualités précieuses des Hollandais — large déclamation, articulation nette, entente des longues et des brèves, comme du style de la mélodie de Bach, tout en nuances, en liés et détachés, gradations et fléchissements — et s'associer à l'incompréhensible critique de leur plastique du choral et des vocalises, il faut être obstinément fermé à l'action intérieure et mystique de la *Passion* — et combien je le déplore ! — pour n'avoir entrevu, le soir du Mardi-Saint, qu'une « discipline », sans saisir ce rythme d'âme dominant l'ordre majestueux des Chœurs d'Amsterdam et qui fit le miracle de leur perfection.

Cette communion nous dépasse, comme ses résultats. J'en cherche les causes, et je me résous à les trouver dans le savoir et la conviction de chanteurs sérieux et cultivés, qui sont des musiciens, prenant à cœur leur art, les œuvres et leur obéissance à un chef que pour ma part je tiens pour un maître

d'orchestre et, ce qui est mieux, pour un artiste compréhensif et vibrant. ALBERT TROTROT.

P. S. — Je n'ai pas parlé des coupures. Le tort de cette audition unique est d'entraîner la suppression de nombreux airs, surtout dans la seconde partie qui en contient d'admirables, et celle d'ensembles ou de chorals secondaires dont l'absence pouvait passer inaperçue. Tout le monde a déploré cette mutilation. Le succès de la Société d'Amsterdam la décidera-t-elle à nous revenir un jour avec une œuvre intégrale, la *Messe*, par exemple, que la Schola Cantorum donne en deux séances et qui nous permettrait une intéressante comparaison.



SÉANCES PARENT. — L'ŒUVRE DE BRAHMS.

De Brahms on dit volontiers en France qu'il est ennuyeux et froid; de sa musique qu'elle est grise, nuageuse, sans lumière, pleine de formules, qu'elle fait songer aux « landes désertes » et l'on rédige ainsi chaque jour son acte de décès. C'est un peu le fait des littérateurs. Les musiciens, j'entends ceux qui ont le sentiment de l'harmonie sonore, ne peuvent professer qu'une opinion, à savoir que Brahms fut au moins un grand musicien. Et, bien qu'il ne soit privé ni de couleur, ni de poésie, ni même de la sculpturale beauté classique, l'art de Brahms n'a pas besoin d'être autre chose que de la musique.

Les Allemands ont inventé les trois B. Trouvaille funeste. Quand nous entendons Brahms, nous l'entendons à travers Bach et Beethoven sans pouvoir nous abstenir de fâcheuses comparaisons. En effet, nous n'essayons pas de situer Brahms dans l'histoire de l'art, d'après l'estime que devrait nous inspirer sa personnalité, si nous en connaissions toutes les faces, nous nous contentons de lui opposer la supériorité de génies que nous avons mis un siècle à comprendre, si même nous les comprenons, et nous restons dans l'admiration imperturbable et grotesque de formules inférieures à la sienne, ce que nous finirons par voir.

La formule de Brahms est lourde, mais elle est sûre et dénote un symphoniste. N'est pas symphoniste qui veut ; pour l'être, il ne suffit guère d'une technique. D'aucuns le croient, c'est une erreur de journalistes, partagée par de jeunes contrepointistes qui s'imaginent tous les jours être dans la tradition de Beethoven que Wagner méditait encore à la fin de sa vie, et qui s'ingénient à des macédoines sans nom bien que baptisées « sonates » pour la digestion facile de mélomanes intéressés. Brahms, je l'avoue, demande une autre attention. Cependant on aurait tort de voir son art comme le fruit laborieux de la réflexion et du savoir, sans y reconnaître le signe de ces facultés plus hautes de l'âme et de l'esprit qui élèvent l'artiste au-dessus de l'intellectuel et le désignent à nos yeux comme capable de ce que nous nommons en esthétique une « vision ».

A la vérité, chez Brahms, ces facultés sont moyennes et les dons créateurs restreints. Grand assimilateur, le maître allemand hérite d'un style qu'il manie à sa guise en l'atténuant à mon avis, comme tous les néo-classiques, par des incursions dans le domaine de la fantaisie ou du décor, ou par l'excès d'une correction prudente, mais dont il respecte cependant l'esprit comme l'essentielle physionomie. En suivant son œuvre (ainsi que nous pûmes le faire aux huit séances que lui consacrait M. Parent) on remarque le travail intérieur par lequel Brahms l'élargit et l'oriente vers plus d'universalité ; en même temps il en châtie l'expression et l'on voit l'opus III préciser génialement sa double puissance d'artiste et de musicien.

Mais c'est là une œuvre unique. Avant elle, la production de Brahms atteste un flottement qui le pousse tantôt vers le caprice au détriment du style, tantôt vers la correction du style aux dépens de l'imagination, sans qu'en soient modifiés sensiblement la manière et le procédé du symphoniste, confiant dans ses formules, ce qui explique la variété uniforme de son œuvre. La matière musicale donne prise aux mêmes remarques ; tantôt les origines parlent et la mélodie, impulsive, connaît des écarts, tantôt prime l'éducation, alors la mélodie se façonne et nous apparaît vêtue de réflexion. La première manière de Brahms accuse déjà la démarcation nette de ces goûts au moins différents, qui opposent

l'éducation à l'atavisme, l'abandon à l'expérience et ne parviennent pas à s'unir dans le choix définitif d'une expression limpide et sans alliage. Selon moi, Brahms est parvenu tard, s'il y est parvenu, à réconcilier ces extrêmes de sa personnalité. Trop libre ou trop neutre, il accuse sa race qui n'est pas purement germanique, sans incarner comme Beethoven l'aristocrate doué du sens de cette beauté exceptionnelle, enfermant avec le sentiment le plus pur et le plus profond celui des plus hautes généralisations.

Mais de ce raisonnement trop rigoureux, il ne faudrait pas conclure à l'infériorité mélodique de Brahms née de la radicale impureté de son style. Maître des moyennes, Brahms extériorise et développe des sentiments moyens fixés en des thèmes simples et honnêtes, qui s'amplifient et atteignent toute leur portée par l'effort d'une pensée assurément vaste, et qui fut la plus approchante de celle de Beethoven. Le musicien parle une langue complexe : nous admirons chez Brahms au delà de l'écriture, de la syntaxe et de la logique, tous les rapports intérieurs des mots et des expressions sonores, et leur constante euphonie. Grand harmoniste, certes, Brahms le fut, et je ne connais rien de plus clair, si ce n'est chez les génies purs de l'Allemagne classique, que le jeu expressif de ce fils adoptif de Schumann dont il n'eut pas toujours la profondeur, la poésie intense, ni les gestes frémissants, mais qui, génie calme épris de formes naïves et douces et de passion contenue, esprit posé plus solidement rationnel, sut mouvoir une âme harmonieuse en s'élevant progressivement jusqu'à la conception classique de l'Idée.

Après Beethoven, Brahms est un médiateur entre la conscience classique et l'esprit moderne romantique. L'humanité simple qu'il incarne propose une lourde complication, soit ; mais c'est justement la rançon de son effort à réinstaurer la tradition symphonique des Germains, ébranlée par les *néo-classiques*, sur le bloc d'une œuvre supérieure à toute : la mosaïque moderne. Du moins Brahms le pensait-il; jugeons-le à son époque.

L'analyse affaiblirait mon impression. J'aperçois des inégalités, des faiblesses, mais aussi des sommets. Je ne vois pas de froideur mais une chaleur discrète qui n'exclut pas les élans sauvages et rudes de certaines sonates. Brahms est

souvent pastoral avec cette bonhomie des tierces et des sixtes qu'il affectionne, qu'il met partout et que je n'aime pas ; il a cherché des atmosphères, traité le cor, la clarinette alliés aux cordes et au piano et il en a tiré d'heureux effets. Sa maîtrise et son sens symphonique sont hors de discussion ; je citerai de préférence dans son œuvre de chambre d'abord le *Quintette en sol*, op. 3, dont le premier mouvement est génial, ensuite le *Quintette avec clarinette*, op. 115, le *Trio avec cor*, op. 40, très pur et d'une écriture admirable, le *Quintette à cordes*, op. 88, les *Trios*, op. 87 *et* 101, un peu lourds ; enfin, les Sonates pour clarinette, op. 120, et celles pour violon, l'op. 78 évoquant trop l'op. 36 de Beethoven, et l'op. 108 rappelant la *Sonate* en *ré* mineur de Schumann. Dans toutes les autres œuvres s'affirment des qualités que M. Parent, au zèle unique et qui tente toutes les batailles, son quatuor : Mlle Dron, MM. Guyot et Reine se sont efforcés de nous faire voir en des exécutions sérieuses dont nous les félicitons.

ALBERT TROTROT.



SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE.

J'aime beaucoup les concerts de la Société nationale. D'abord, tout y est nouveau et, pour être respectueux des gloires établies, on n'en est pas moins curieux de savoir ce que pense et ce que crée la jeune génération. On vient toujours là avec espoir et sympathie : qui sait si l'on ne va pas entendre un chef-d'œuvre, un vrai ? Puis, on connaît en général, autrement que de nom, quelques-uns des auteurs : c'est parfois un peu embarrassant, il est vrai, mais c'est si intéressant quand même ! Enfin, quand le critique s'est essayé lui-même à la composition, il se demande s'il ne lui arrivera pas un jour de présenter au même public des œuvres inférieures à celles qu'il aura jugées le plus sévèrement. Et cette pensée ne manque certes pas de piquant.

La Société nationale a donné le 19 mai, à la salle Gaveau, un concert avec orchestre. Nous n'avons pas perdu notre temps, je vous en réponds. Neuf compositions de longueur et d'impor-

tance inégales y ont été exécutées pour la première fois. M. Marcel Labey, qui dirigeait la *Deuxième Symphonie*, connaît très bien la musique : nous le savions et nous avons eu plaisir à le constater. Je suis sûr qu'il exprimera à merveille toutes les choses intéressantes qu'il voudra bien faire dire à son orchestre ; aussi en écoutant son œuvre, étais-je tenté de le trouver un peu trop discret. Cette symphonie comprend quatre parties dont l'ensemble donne une solide impression d'unité, grâce au rappel d'un thème initial qui ne manque pas de noblesse. La seconde partie est d'un joli sentiment un peu uniforme, avec des développements qui sont peut-être plus ingénieux qu'originaux. Le troisième mouvement, « très animé », est celui que je préfère : il est vraiment bien venu et assez personnel. Il y a aussi une réelle originalité dans la façon dont est introduit le passage « animé » de la quatrième partie. Constamment des recherches méritoires dans l'instrumentation ; çà et là des trouvailles. En somme, une œuvre distinguée, consciencieuse et qui fait espérer.

Puis, c'est un *Noël* de Mlle Marthe Grümbach, chanté avec un sentiment très juste par Mme Jane Bathori. De la neige en musique, avec de la pitié pour les « p'tits gas qui n'ont pas d'famille ». Mélopée simple et touchante ; tout à fait acceptable.

Voici M. Henri Mulet qui dirige mélancoliquement sa *Vallée du Tombeau*, « souvenir » de je ne sais quel endroit de la Lombardie où « les grands châtaigniers projettent une ombre infiniment triste ». Des phrases dolentes se traînent puis recommencent. Et c'est en effet « infiniment triste »..... comme un Massenet qui se repentirait.

La *Rhapsodie* pour piano et orchestre de M. Charles Tournemire est fort agréable avec un petit air hongrois. Ce n'est pas grand'chose, si vous voulez, mais c'est très bien fait, ça sonne bien, et même deux ou trois fois l'auteur a tiré du piano des effets de coloris tout à fait nouveaux.

Eveil, printemps, feuillage, chants d'oiseaux, couples d'amoureux, c'est le prélude du 2e acte de *Myrdhin* de M. Paul Ladmirault. Aimable gazouillis, qui laisse une impression douce et vague.

M. Henri Woollett nous fait entendre un *Scherzo* qui ne badine pas, mais qui çà et là fait mieux que badiner. Puis c'est le *Sommeil de Canope*, poème pour chant et orchestre que M. Gustave Samazeuilh a composé sur des vers de Samain.

Mlle Lucienne Bréval le chante, M. Vincent d'Indy conduit l'orchestre et tout cela, naturellement, ne fait pas de mal à l'œuvre, qui est d'ailleurs estimable par elle-même. Pour moi, j'aime mieux les vers de Samain tout seuls. C'est sans doute parce que je ne comprends pas de la même façon que M. Samazeuilh le caractère général du poème. Je trouve qu'il s'en dégage une impression d'apaisement, d' « adorable accalmie », que la musique n'a pas suffisamment rendue : elle est trop tourmentée pour mon goût, et l'accompagnement trop nourri. D'ailleurs, d'excellentes notations ; voir par exemple le vers :

Et tout à coup son cœur semble en lui se briser!

M. Guy Ropartz dirige son œuvre, *Pastorale et Danses*, pour hautbois et orchestre (le hautbois, c'est M. Mondain). L'impression du public est bonne et je la partage. C'est simple, solide, franc de dessin, joliment écrit pour les instruments : une des meilleures choses de la soirée.

M. Paul Le Flem termine la séance par le *Final de la Symphonie* en *la*. Thème entraînant, d'allure populaire, habilement développé (pourtant quelques longueurs) et orchestré avec une heureuse variété.

PAUL-MARIE MASSON.



ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES.

L'Ecole des Hautes Études Sociales n'a pas cru déroger en consacrant une séance au maître de la gaîté musicale française moderne, M. Claude Terrasse.

Un bâilloir n'est pas nécessairement artistique et il peut y avoir beaucoup d'art, et du plus fin, dans une œuvre légère ; le spirituel autant que savant éditeur des Costeley et des Claudin de Sermisy, nos ancêtres de haute graisse, ne me contredirait point.

Elle était certainement du même avis, l'assistance choisie où l'on comptait pourtant force gens graves par destination qui a joyeusement applaudi la charmante *Chonchette*, fort bien interprétée (l'auteur au piano). La musique est, à sa façon, aussi

amusante que le livret de Caillavet et de Flers : elle rayonne de joviale bonne humeur.

La très piquante *Sérénade* pour piano, violon alto et violoncelle complétait ce savoureux programme. E. A.

SOCIÉTÉ MODERNE D'INSTRUMENTS A VENT.

L'éloge de cette remarquable compagnie n'est plus à faire. Au concert du 20 mars dernier, elle a donné la première audition en France d'une curieuse *Suite* de Richard Strauss, écrite pour 13 instruments à vent, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 cors, 2 bassons et contrebasson, œuvre complexe et ardue que la Société a exécutée sans direction apparente, avec une cohésion parfaite et une étonnante discipline. D'ailleurs, la musique proprement dite semble disparaître ici devant le prestigieux effet des sonorités de cet ensemble d'instruments à vent. Elles s'imposent, ces sonorités, et dominent l'auditeur par leur chatoiement sans cesse renouvelé; flûtes moelleuses et lointaines, clarinettes mélancoliques, bassons au caquet moqueur, hautbois mordants, cors lumineux et forestiers s'unissent en un scintillement incomparable et réalisent une éblouissante féerie de touches vives posées franchement, à la manière impressionniste. Nous nous sentons en pleine nature, en pleine sensation ; peu importent alors l'agencement des contrepoints, la subtilité des combinaisons techniques. Nous savourons largement la joie d'emplir nos oreilles du jeu de timbres nets, caractéristiques, dégagés de tout artifice ; et une sorte d'ivresse nous envahit, l'ivresse du son, le plaisir d'assister à de véritables joutes de sonorités, à d'ondoyantes et fugaces irrisations. Il y a là quelque chose de magique.

L. L. L.

CONCERT DE M. ET Mme LOUIS FLEURY.

Ce fut une délicieuse soirée d'art que celle que donnèrent le 31 mars dernier, à la salle Erard, M. et Mme Louis Fleury. Nul,

mieux que notre collègue, ne s'entend à faire ressortir, dans le style qui convient, les divers aspects de la littérature de flûte. Quant à Mme Louis Fleury-Monchablon, la lucide intelligence et l'esprit avec lesquels elle s'applique à résoudre les problèmes soulevés par l'interprétation des œuvres anciennes et modernes la mettent hors de pair parmi nos artistes du clavier.

Nous avons tout particulièrement goûté l'ingéniosité de sa registration des délicates miniatures que sont les *Barricades mystérieuses* et les *Maillotins* de François Couperin. Impossible d'instrumenter sur le clavecin, de façon plus spirituelle, plus XVIIIe siècle et, dans les pièces de Chopin, de Chevillard et de Debussy (*Le clair de lune*), même pénétration, même souci d'exprimer ce que la musique renferme d'intime, de rêveur, d'ésotérique.

Après la belle sonate en *mi b* majeur de J.-S. Bach, M. Fleury a fait entendre, pour la première fois en France, une sonate de flûte en *ut* majeur composée par le grand Frédéric en personne, et c'est là une œuvre fort intéressante qui révèle très nettement la virtuosité du royal flûtiste, lequel, dit-on, jouait presque aussi bien que ce fameux Michel Blavet dont nous entendîmes ensuite une exquise et langoureuse sicilienne. En transcrivant pour la flûte le *Rossignol en amour* de Couperin, M. Fleury, loin de trahir le vieux maître, a merveilleusement dégagé la touchante mélodie de cette pièce. Au clavecin, cette mélodie apparaît moins clairement, estompée qu'elle est d'un bruissement harmonique de même valeur sonore. Réalisée sur la flûte, elle se dessine, elle vient en dehors, et le *Rossignol en amour* donne l'impression d'une sorte de petit drame ardent et pathétique en lequel la flûte de M. Fleury sut trouver d'émouvants accents.

La littérature contemporaine était représentée par un élégant *Madrigal* de M. Gaubert et par un joyeux *Scherzo* de M. Casella. Entre temps, Mme Durand-Texte interpréta, de la façon la plus agréable, un choix de mélodies de M. Reynaldo Hahn.

L. L. L.



LE HAVRE.

Si les concerts, cette saison, ne furent point nombreux, du moins dépassèrent-ils en intérêt la plupart de ceux dont on

avait accoutumé de divertir les Havrais, les années précédentes. Il n'y a rien à dire de particulier du Trio Cortot-Thibaud-Cazals, qui vient de jouer avec maîtrise un programme Beethoven-Mendelssohn-César Franck qui n'avait pas assez même pour notre ville le mérite de la nouveauté : lorsque de tels artistes viennent au Havre, ils pourraient avantageusement choisir dans l'œuvre des maîtres avant ou après Beethoven des pièces moins ressassées que le *Trio* à l'Archiduc ou la *Sonate* de Franck que l'on entend tous les deux mois inévitablement.

La Société des Quatuors à cordes poursuit son œuvre excellente de vulgarisation des quatuors classiques : après avoir donné deux très bonnes séances avec le concours du quatuor Mesnier, cette Société a inauguré sa troisième année en faisant appel au *Quatuor Capet* qui a interprété merveilleusement le 7e et le 15e. Inutile de dire que la salle n'était pas comble ; il y a encore ici beaucoup de gens qui préfèrent la *Favorite* ou même Reynaldo Hahn à Beethoven ; ils ont raison d'ailleurs, l'atmosphère des salles de concert y gagne : et il vaut mieux donner moins de concerts si l'on n'a pas beaucoup d'argent, et donner des concerts pour les deux centaines de musiciens véritables que compte « notre grande cité commerciale et maritime ».

Les séances de musique de chambre de Mlle Duranton nous ont permis d'entendre depuis Beethoven jusqu'à Saint-Saëns et Lalo des œuvres très bien rendues et en outre une nouveauté : la très intéressante *Sonate* pour piano et violoncelle de notre concitoyen Henry Woollett. Cette sonate avait été jouée au Salon d'Automne et à la Société Nationale de Musique : c'est une des œuvres les plus heureuses de son auteur, d'une architecture à la fois solide et souple et d'un sentiment curieux avec des recherches de timbres, de couleur et d'atmosphère très attachantes.

En ce qui touche la musique moderne, les manifestations principales furent de même que la saison dernière les auditions du *Cercle de l'Art Moderne*.

La première fut consacrée à *Vincent d'Indy*.

Le maître avait bien voulu apporter son concours à cette audition qui eut lieu dans une salle relativement petite, mais les trois ou quatre cents personnes qui assistaient à cette audition témoignèrent d'un enthousiasme assez peu fréquent

ici. Outre des pièces des *Tableaux de Voyage* que M. d'Indy interpréta délicatement, et le *Trio pour piano, violoncelle et clarinette* exécuté par l'auteur et deux excellents artistes du Havre, MM. Maurech et Boin, le programme comportait la *Sonate pour piano et violon* (op. 59), de la difficulté de laquelle MM. Woollett et Mesnier triomphèrent avec aisance et avec un juste sentiment. Madame Lacoste, de la Schola, assumait la partie vocale du programme : *Lied Maritime*, *Invocation à la mer* (extraite de l'*Etranger*), *Récit de Guilhen* (Fervaal).

Nul doute que nous ayons de nouveau l'occasion de réentendre ici Madame Lacoste, tant cette cantatrice s'est montrée à la hauteur de sa tâche parfois périlleuse. Douée d'une voix ample et gravement timbrée, et d'une intelligence dramatique très heureuse, Madame Lacoste a su rendre avec bonheur la pensée et l'expression du maître, pour la plus grande satisfaction d'un public difficile.

M. d'Indy, ni sa musique ne sont des inconnus ici — ils y sont presque classiques l'un et l'autre depuis le temps où l'auteur de « *Wallenstein* » venait conduire l'orchestre des Concerts Populaires.

Il n'en est pas de même pour Claude Debussy.

On avait donné, il y a quelques années, la *Damoiselle Elue* avec un orchestre pas assez souple devant un public trop nombreux et ce généreux effort n'avait guère porté que des fruits antipathiques.

Depuis lors, le Cercle de l'Art Moderne fait entendre le Quatuor, des mélodies, des pièces de piano entre musiciens, la propagande debussyste s'est faite, oh ! bien lentement, certes, mais une dizaine de convaincus ont amené les plus réfractaires à écouter, ce qui est le commencement d'aimer, quand il s'agit de Debussy, et l'on a pu ainsi devant quelque deux cents personnes faire entendre une audition consacrée entièrement aux œuvres de l'auteur de la *Mer*.

On ne saurait dire que tout a porté également : le *Quatuor*, les *Fêtes Galantes*, les *Ariettes Oubliées*, les *Chansons de Bilitis* ont été accueillis avec des applaudissements qui n'étaient pas de complaisance ; les pièces de piano ont pénétré moins aisément : *Jardins sous la pluie*, la *Soirée dans Grenade*, *Poissons d'or*, oui, mais *Pagodes*, et les deux autres *Images* du 2e recueil n'ont touché que quelques-uns; cela ne fait que mieux montrer

la sincérité de ce public. Après d'autres auditions, il comprendra que... *Et la lune descend sur le temple qui fut...* est une des plus admirables pages de Claude Debussy.

Il faut dire que cette inoubliable séance fut donnée avec des artistes dignes des œuvres qui la composaient, le *Quatuor Willamme, Morel, Macon, Feuillard,* avait été redemandé pour cette deuxième audition de ce Quatuor qu'ils interprètent avec amour et qui est une des préférences de leur répertoire. Cette seconde audition n'a fait que confirmer l'opinion enthousiaste du public sur l'œuvre et ses interprètes.

Quant aux œuvres de piano et de chant, à qui le cercle pouvait-il songer sinon à Mme Jane Bathori et à Ricardo Viñes ?

Il y aurait quelque naïveté à chercher des adjectifs nouveaux en l'honneur de ces deux artistes qui ont épuisé tous ceux qui expriment la sympathie.

De Mme Jane Bathori, dont plusieurs musiciennes me disaient qu'elles l'auraient volontiers écouté chanter jusqu'au matin, une seule chose a surpris les Havrais, c'est qu'elle ne fut pas encore venue chanter au Havre : c'est une injustice réparée envers une ville qui commence à faire de sérieux efforts en faveur de la bonne et meilleure musique.

Quant à Viñes, c'est non seulement l'intrerprète mais l'ami du Cercle de l'Art Moderne qui le lui rend bien.

G. JEAN-AUBRY.

Je me permets de signaler aux amateurs de musicographie que j'ai établi pour les deux récents programmes du Cercle de l'Art Moderne les seules bibliographies complètes de *Vincent d'Indy* et de *Claude Debussy.*

G. J.-A.



CONFÉRENCE SUR LES ORIGINES FRANÇAISES DE LA MUSIQUE DE CLAVIER ACTUELLE, PAR MM. G. JEAN-AUBRY ET JOACHIM NIN.

Je prends aujourd'hui la place du correspondant attitré de notre Revue — puisque c'est de lui qu'il s'agit. La person-

nalité originale et chercheuse de M. G. Jean-Aubry, la passion sagace avec laquelle il a imposé au Havre les témoignages les plus audacieux de la musique française actuelle, recommandaient amplement une telle étude auprès du public épris de musique, à l'extension et l'éducation duquel notre confrère a vigoureusement contribué.

M. G. Jean-Aubry, dans une langue très pure et très puissante, a défini ce qu'il convient d'appeler la tradition française. Il a montré qu'en musique, tout particulièrement, cette tradition a été négligée, oubliée même depuis 1770 jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle et que c'est aux efforts de certains grands musiciens de l'heure présente : Saint-Saëns, Guilmant, Marty, Vincent d'Indy, Paul Dukas, Claude Debussy, que l'on doit ce que l'on pourrait en quelque sorte appeler la réhabilitation de Couperin, de Rameau et de tant d'autres. Dans toute cette période, sans caractère national, que traversa la musique française pendant plus d'un siècle, Berlioz et Saint-Saëns méritent d'être classés cependant comme des exceptions dont le conférencier détermine exactement l'importance tant au point de vue français qu'à celui des influences ayant rayonné de ces deux grands artistes sur les écoles étrangères.

Quant à César Franck, M. G. Jean-Aubry, tout en disant son émotion profonde à entendre les belles pages de ce grand maître, lui dénie cependant aucun lien avec notre tradition, qu'il retrouve encore, mais esquissée seulement, dans l'œuvre de Bizet, de Lalo et de Chabrier.

« La tradition française, dit le conférencier dans un très bel élan, c'est la clarté, la peur de l'emphase, l'élégance et le charme. C'est l'expression infiniment variée cpposée à l'unité de composition scholastique, c'est l'expression libérée, c'est la musique expressive sans contrainte, c'est la musique d'impressions. Nous portons en nos tempéraments le sens subtil des atmosphères, la dilection des vibrations délicates, nous portons une âme à la fois ironique et sensible, éloignée du puritanisme autant que de la grossièreté, âme toute baignée de ce panthéisme sensuel, force éternelle de notre génie ».

Après avoir établi l'existence de rapports étroits entre l'esprit qui gouverne les œuvres de Couperin, Rameau, Dandrieu, etc... et celui qui dirige les œuvres des Debussy, des Séverac, des Ravel, des Roussel, le conférencier aborde alors la partie

historique de sa thèse : décrivant tour à tour le caractère des œuvres, situant les figures dans leur ambiance sociale, montrant par quoi elles diffèrent les unes des autres et les caractères communs qui attestent, en même temps que le tempérament national, une véritable tradition musicale que l'on renoue à cette heure.

Tout cela fut exposé avec un très grand talent, formé à la fois de précision et de clarté, d'émotion profonde et de très belle poésie. M. G. Jean-Aubry a connu par les applaudissements qui saluèrent la fin de sa conférence qu'il avait été apprécié à sa juste valeur.

L'amour de la musique, le souci de vérité et de justice dans l'établissement des responsabilités historiques — et le goût passionné pour la vraie tradition française dont a témoigné M. G. Jean-Aubry dans cette conférence aussi bien que dans tout le mouvement d'art qu'il mène ici, devaient lui faire rencontrer Joachim Nin.

C'est en effet grâce à une affectueuse, étroite et ardente collaboration que cette conférence-audition a montré des qualités si vivantes. Dans le monde musical actuel, la personnalité de Joachim Nin est délicate et forte : interprète respectueux et passionné de musique, il s'attache non pas seulement à la lettre des œuvres mais à leur esprit, pénétrant l'atmosphère de leur auteur et de leur milieu social : par des recherches patientes et savantes, curieuses et sagaces, il atteint l'âme de l'époque dont l'œuvre représente une vibration.

Interprète qui se soucie d'être un érudit précis, et cependant érudit qui tâche à dissimuler son érudition, Joachim Nin révèle en même temps qu'une curiosité intelligente et belle, une attitude morale d'une rare distinction et d'une haute tenue.

Il a été pour M. G. Jean-Aubry le plus précieux et le plus concordant des collaborateurs. Son jeu est simple, clair, émouvant et net ; sous ses doigts l'*Enharmonique* ou l'*Allemande* de *Rameau*, les *Tendres Reproches* de *Dandrieu* ont pris leur authentique et troublante ampleur.

Quel autre que Joachim Nin à cette heure pouvait réaliser un programme qui ne comportait pas moins de vingt-six pièces de Couperin, Rameau-Dandrieu, Daquin, Royer et Duphly ?

Je ne crois point qu'un tel programme entièrement composé de musique française au XVIIIe siècle ait jamais été proposé.

A l'heure où l'on reprend *Hippolyte et Aricie* après *Castor et Pollux* et *Dardanus ;* à l'heure où les travaux excellents de MM. Brenet, Quittard, Laloy, Ecorcheville, de la Laurencie, etc., ont contribué à lever le voile qui pesait sur nos XVII[e] et XVIII[e] siècles musicaux, l'œuvre de MM. Jean-Aubry et Joachim Nin est non seulement attachante, mais actuelle. Grâce à la communion d'idées et de recherches de ces deux musiciens, cette conférence a gardé tout le temps la juste et fervente dignité d'une Défense et Illustration de la sensibilité artistique française.

INTÉRIM.

CONCERT TH. SPATHY.

Nous étions conviés, salle Gaveau, à une audition intéressante de Concertos. Mozart, Beethoven, Max Bruch marquaient l'évolution de ce genre de composition, et le jeune violoniste Th. Spathy devait, en ces courtes heures, nous aider à en franchir les étapes. M. Spathy s'est révélé à nous virtuose sincère. Et s'il nous semble que son tempérament artistique ne s'adapte pas à l'exécution de pages puissantes et géniales, il reste certain qu'il nous séduira toujours par la délicatesse extrême de son jeu, et sa grande compréhension de la musique. Sans l'ordre arbitraire dans lequel furent présentées les œuvres qu'il exécuta, nous eussions applaudi sans réserve à cette manifestation d'art. Mais pourquoi n'a-t-on pas respecté l'ordre chronologique, dans lequel nous est apparue la pensée des grands maîtres ? Nous ne concevons guère Mozart servant d'intermédiaire entre Beethoven et Max Bruch. Aussi sa délicate partition, entre le concerto du premier et celui, de style très moderne, du second nous a-t-elle paru quelque peu écrasée. Heureusement, pour compenser, l'orchestre exécuta d'une façon parfaite la suite en *ré* mineur de Bach ; et notre plaisir fut grand d'écouter l'*Aria*, où le génie nous apparaît tendre, mélancolique et doux.

MARGEM.

CONCERT HENRIETTE DEBRIE.

Ce soir-là, salle Pleyel, le programme était exclusivement consacré à la musique moderne. C'est ainsi que toute l'exquise

délicatesse que renferme le *Quintette* pour piano et cordes de G. Fauré, fut assez heureusement exprimée par un groupe de cinq jeunes filles. Au piano, Mlle H. Debrie nous a révélé la puissance de son jeu, une ardeur juvénile en même temps qu'une grande compréhension de la musique moderne : dans *Ibéria*, de I. Alberiz, la *Barcarolle en la mineur* de Moskowski, la *Sonatine* de Ravel, et les variations de Mlle Marguerite Debrie, sa sœur. Enfin rien ne manquait à cette réunion intime. Mlle S. Cesbron nous tint sous le charme de sa voix, en nous disant, avec grâce, le triptyque de chansons que Claude Debussy a écrit sur les poèmes de Pierre Louys : *Chansons de Bilitis*, et son succès s'affirma encore plus dans de délicieux petits poèmes, composés par Mlle Marguerite Debrie sur des vers de Mæterlinck.



CONCERT FRIEDMAN.

Des deux séances, où le pianiste Friedman nous a affirmé son talent en des pages d'inspiration très différente, nous retiendrons surtout la merveilleuse intelligence avec laquelle il a exprimé tour à tour les fines nuances et la fougue emportée de la sonate en *si bémol* de Chopin. De toutes les sonates du maître, celle-ci est la plus ingrate pour les virtuoses, qu'elle désespère par l'exigence de qualités rarement réunies chez le même exécutant. Pour bien nous faire apparaître la pensée de l'auteur, le pianiste doit pouvoir faire succéder à un jeu très puissant une délicatesse de toucher, qui le plus souvent fait défaut aux hommes. Sans cette opposition la sonate en *si bémol*, surtout dans sa première partie, nous semble d'une incohérence qui déroute. Grâce aux qualités dont il est si bien doué, M. Friedman nous a dévoilé toutes les richesses de cette œuvre, dans leur lumineuse beauté. Le distingué pianiste fut tout aussi heureux dans la *Pastorale* de Scarlatti, la *Gavotte* de Gluck, la *Ballade* de Brahms, les *Variations* sur un thème de Paganini, et la paraphrase d'un opéra de Tschaïkowsky : *Eugène Onéguine*.



Mlle Elisabeth Delhez vient de donner au Lyceum-Club

une intéressante séance de musique consacrée à quelques compositrices des XVIIe et XVIIIe siècles. Les sept numéros du programme ne nous ont pas révélé une maîtrise féminine, mais ils ont permis d'apprécier la grâce, l'élégance et le souci du détail qui caractérisent jusqu'à présent l'effort artistique féminin.

La jeune cantatrice a chanté avec autant de charme que de talent : *Dispiegate*, madrigal de Francesca Caccini (1605) ; un air de *Céphale et Procris* de Mlle Elisabeth-Claude Jacquet de Laguerre (1694). Cette compositrice eut, de son temps, quelque célébrité; nous nous en étonnons en constatant la pauvreté et la raideur de ses accompagnements, cependant la ligne mélodique se soutient assez. Même remarque pour une page de Mlle Duval, *Air des Génies* (1736), aux harmonies un peu sèches et gauches. Tout autre est *Fleur d'Epine* de Mme Louis (1776). L'accompagnement est plus souple, plus travaillé, la mélodie a quelques ornements délicats, le sentiment général est juste et gracieux. Les couplets de *Lucette et Lucas*, dus à Mlle Dezède (1781), furent spirituels et appréciés à leur époque. Très supérieure est l'ariette du *Mariage d'Antonio* de Lucile Grétry (1786), une des filles du compositeur. La fraîcheur, la naïveté, la gentillesse de cette petite composition ont un grand charme. La romance des *Deux Jaloux* n'ajoute rien à la renommée de Mme Gail (1813), qui vint cependant jusqu'à nous.

On ne peut qu'encourager Mlle Delhez à poursuivre cette curieuse tentative et à nous rappeler les compositrices qui acquirent au XIXe siècle quelque notoriété.

M. DAUBRESSE.



UNE GRANDE VENTE D'AUTOGRAPHES.

Les amateurs d'autographes de musiciens viennent d'éprouver quelques émotions. On a vendu à Leipzig les collections de *Spitta*, de *Holstein*, et du célèbre violoniste *Joachim*. MM. BOERNER nous ont offert là sous le feu des enchères d'admirables pièces de Bach, Beethoven, Mendelssohn et Schumann. Voici encore un fonds qui se disperse et que les dépôts publics vont retenir pour toujours. C'est ainsi que les livres et autographes se raréfient peu à peu et atteignent des prix extravagants.

PUBLICATIONS REÇUES

Ch. Bouvet. — *Musette de Leclair pour violon et piano.* Basse réalisée par M. Jemain. (Demets, 1908, in-fol.)

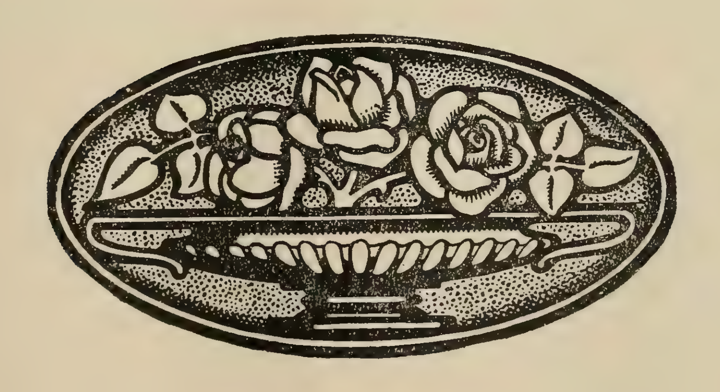
J.-L. Croegaert. — *Appel aux auteurs littéraires et musicaux de tous les pays.* (Anvers, 1908, in-8°).

E. Poirée. — *Quatuor à cordes.* (Roudanez, 1908.)



CORRESPONDANCES ÉTRANGÈRES.

L'abondance des matières nous contraint de renvoyer à notre prochaine livraison les articles de nos collaborateurs sur le mouvement musical en Amérique (A. Farwell), à Londres (M. Boulestin), en Hollande (Nemo), à Bruxelles (L. Piérard) et à Lyon (L. Vallas).





BIBLIOGRAPHIE

Louis Laloy. — *Rameau*, Paris, Félix Alcan, 1908. Collection des *Maîtres de la Musique*, in-12 de 250 pp., 3 fr. 50.

Ce nouveau volume de la collection des *Maîtres de la Musique* comble une regrettable lacune de notre littérature musicale. Jusqu'à ce jour, en effet, Rameau n'avait été l'objet d'aucun travail d'ensemble. L'érudition s'était bien portée sur des points de détail, en dirigeant ses investigations vers des régions encore mal connues de la biographie du musicien, mais aucune synthèse ne permettait encore d'embrasser à la fois la carrière et la production de Rameau, et de rattacher l'œuvre à l'homme; Rameau attendait son historien. Il l'a trouvé en la personne de M. Louis Laloy, et l'hommage ému que notre collègue vient d'adresser à l'immortel auteur de *Castor et Pollux* revêt par la connaissance approfondie du sujet dont il témoigne, par l'abondance de la documentation et aussi par la rare qualité de la sensibilité qui s'y découvre, comme par la pénétration et la délicatesse des analyses, le caractère d'un véritable monument. Cet ouvrage arrive à son heure, aujourd'hui qu'un renouveau de faveur venge Rameau de l'abandon dans lequel il fut si longtemps laissé. *Hippolyte* a reconquis l'actualité, *Dardanus* et *Castor* furent applaudis sur des scènes provinciales. En notre temps de coteries musicales, de « guerre des coins », Rameau rassemble dans la même admiration les musiciens de tendances les plus diverses. La *Schola* le vénère, et Debussy a brandi son

nom en face de celui de Gluck. Rameau réalise ce prodige de mettre, sur son compte, tout le monde d'accord.

C'est qu'il est peu de personnalités plus attachantes, plus foncièrement françaises que la sienne. A la fois savant et artiste, théoricien génial et compositeur de race, Rameau apparaît dans notre histoire musicale comme un personnage éminemment représentatif de son époque, en même temps que le premier de nos musiciens qui ait cherché à soulever le voile jeté sur l'art des sons. Pionnier audacieux, Rameau a voulu mettre en évidence les raisons dernières de la musique ; il en a scruté les énigmes, il est descendu au fond de ses mystères ; il a tout examiné, tout pesé, tout éclairé. Son rêve était de faire de la musique une belle science lumineuse, aussi rigoureuse et aussi vraie que la géométrie.

Aussi, M. Laloy a-t-il fort heureusement divisé son livre en trois parties : la Vie, l'Esprit, l'Œuvre.

L'esprit de Rameau éclaire son œuvre entière, la pénètre, en précise et en accentue la signification. On ne peut séparer, chez Rameau, le compositeur du théoricien, car le premier applique et vivifie les doctrines du second. Au surplus, c'est par son « esprit » que Rameau atteignit dès l'abord à la célébrité, et c'est le théoricien, le savant harmoniste, que ses contemporains admirèrent ou critiquèrent, tant en France qu'à l'étranger.

M. Laloy nous le montre remaniant la science musicale pour l'ordonner et la simplifier. A cet effet, il s'en prend directement au phénomène de l'accord, au lieu de recommencer, comme ses prédécesseurs, la sempiternelle étude de la gamme. Les théoriciens sont en retard sur les musiciens ; il s'en rend bien compte, et d'un seul coup, il donne à la musique de son temps l'ouvrage doctrinal qui lui manquait. Une évolution lente mais sûre entraîne les compositeurs à une conception harmonique de leur art ; peu à peu, la polyphonie disparaît devant la mélodie accompagnée ; l'intérêt se porte sur des associations significatives et non plus sur des entrelacs de mélodies distinctes. Rameau, d'un mot, définit la situation esthétique : « l'harmonie est la vérité de la musique ». C'est l'harmonie qui confère à la musique l'ordre et la logique ; c'est elle qui détient la prééminence, et c'est sur le principe tonal qu'il convient de fonder solidement l'édifice de la théorie musicale.

A la musique de Rameau, M. Laloy a prêté une oreille émue et attentive ; nul mieux que lui ne sait discerner le charme

poignant, les confidences douloureuses et discrètes qui s'en échappent, cette indéfinissable mélancolie qui ressort des pages les plus enjouées et les plus rieuses. Tout au fond du bourgeois autoritaire, revêche, de caractère difficile, dont il nous trace un portrait si extraordinairement vivant, une grande âme d'artiste brillait, attendrie devant le spectacle des choses, mais si classique et si sûre d'elle-même, qu'elle allait droit aux caractères essentiels du spectacle, pour les fixer, pour les graver d'un trait définitif, ineffaçable.

Dans son étude de la musique de Rameau, M. Laloy a fort justement pensé qu'il valait mieux s'attacher à en marquer les traits généraux, les traits distinctifs, personnels à l'auteur, plutôt que de décrire, comme en un catalogue, les productions successives du musicien. Ses analyses pénètrent donc dans le vif de la musique ; elles nous indiquent de quelle façon les divers éléments de cette musique, rythme, harmonie, mélodie s'agencent pour atteindre à l'expression nécessaire. Et nous assistons au jeu des dissonances, des accidents qui se glissent dans la trame musicale, rapides, esquissant une tristesse après un sourire, au parti merveilleux que Rameau tire de son principe du renversement des accords.

Pour bien comprendre l'œuvre de Rameau, pour saisir la raison des discussions qui l'accueillirent à son début, et qui, après l'apparition des Bouffons, inspirèrent les critiques des Encyclopédistes, il était indispensable de jeter un coup d'œil d'ensemble sur l'état de la musique en France sous la Régence. M. Laloy a tracé, de cet état, un magistral tableau ; infiltrations italiennes, persistance de l'esprit classique incarné dans le respect de Lully, évolution de la tragédie lyrique vers la bergerie galante et le ballet, tendre féerie de l'opéra dont l'idylle trop souvent invraisemblable excite les lazzi de la Foire, voilà les caractères dominants de la musique dramatique au moment où Rameau se met à écrire. Peu soucieux d'innover, de réformer l'opéra dans le sens du drame, il se montre, au contraire, passionné pour le spectacle, et pour ce que ce spectacle permet de liberté et d'expansion à la musique.

Rameau en effet est bien plus un symphoniste qu'un musicien dramatique proprement dit. Le « vocal », l'air chanté, les paroles ne l'intéressent guère. Sans doute, il a laissé des pages où le sentiment dramatique éclate avec une rare puissance,

mais là ne réside point son originalité essentielle. Il ne faut pas l'oublier, rien n'est plus éloigné du drame lyrique, tel que nous le concevons actuellement, que l'opéra du XVIIIe siècle; ce que nous serions tentés de considérer comme des hors-d'œuvre en constitue précisément la substance, la raison d'être. Airs de danse, grands divertissements, symphonies descriptives, voilà où l'opéra se complaît et où Rameau excelle. Il y porte le meilleur de son effort ; à peine les premières notes d'une symphonie sont-elles établies, qu'aussitôt le sujet à peindre se trouve dessiné, serti en une forme caractéristique. Gracieux ébats de bergères enrubannées, entrées de guerriers à l'allure brutale, ou danses de sauvages aux thèmes abrupts, prennent ainsi le relief, l'expression qui conviennent. En fixant sur le papier cette chorégraphie multicolore, variée à miracle, le musicien pressentait sans doute l'avenir immense ouvert devant la symphonie, l'éblouissante magie des formes sonores en mouvement. A mesure qu'il vieillissait, ses idées musicales s'élargissaient ; il ne construisait plus des marqueteries d'airs de danse à contours fixes, mais s'ingéniait à développer, à l'intérieur de ces formes, le contenu musical qu'elles recélaient. Telles de ses ouvertures, celle de *Zoroastre* par exemple, se présentent comme des esquisses de poèmes symphoniques. Dans l'attaque des Titans de *Naïs*, il semble qu'il approche de Beethoven. Bientôt, sans doute, la divine musique pourra dompter les âmes par sa seule puissance ; de plus en plus, elle prend conscience d'elle-même, elle s'élève et s'amplifie. Cela, Rameau l'a entrevu; la mélodie des violons de l'Ouverture de *Zoroastre* plane déjà, les ailes ouvertes, annonciatrice d'une ère nouvelle. Mais le vieux maître ne peut, de sa main tremblante, qu'ébaucher ce rêve glorieux.

La fin de sa carrière, tout endeuillée par le sentiment de son impuissance, encore qu'apaisée par une sorte de résignation grandiose, a inspiré à M. Laloy une page qu'aucun artiste ne lira sans une profonde émotion. Aussi bien, faut-il louer sans réserve la langue souple et harmonieuse du livre, ce vocabulaire si riche et si juste, qui, par des épithètes précises et inédites, permet de saisir les nuances les plus fugitives, de fixer la subtilité des demi-teintes, de caractériser d'un trait sûr et pénétrant les êtres et les choses. En vérité, l'esprit de Rameau passe dans cette étude avec sa fermeté, sa netteté incisive ; et voilà qui rendra classique un tel ouvrage. LIONEL DE LA LAURENCIE.

Le Vernis de Crémone, Etude historique et critique, par Lucien Greilsamer, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908, in-8 de VIII-175 pages.

Nul n'était mieux qualifié que M. Lucien Greilsamer, dont on connaît les beaux travaux sur la lutherie, pour traiter de l'obscure, de la mystérieuse question des vernis crémonais. Mais le livre que nous signalons ici n'apporte aucune conclusion, aucune recette. Notre collègue se borne à exposer les études préparatoires et la besogne critique qu'il a accomplies avant de chercher à découvrir le secret des grands luthiers italiens, et en ce faisant, il apporte une foule de documents aussi intéressants qu'instructifs.

Sa méthode est purement objective ; elle comporte essentiellement la citation de textes rangés par ordre chronologique, en soulignant par des titres en vedette les idées principales qui se dégagent de ces textes. Le travail de M. Greilsamer consiste, si l'on veut, en un inventaire aussi complet que possible de tout ce qui a été dit et écrit au sujet des vernis. Dans la première partie de son livre, l'auteur étudie les idées émises par les spécialistes du XIXe siècle sur cette question des vernis dont l'importance n'est apparue que fort tard, car des documents anciens nous font voir Antoine Stradivarius portant sa bouteille à l'apothicaire du coin, afin d'en obtenir le fameux vernis qu'on prétendait être le secret de l'illustre luthier. Il souligne aussi l'indécision et les contradictions qui ressortent des travaux de Mailand, de Grivel, de Reade, de Mordret, des frères Hill. Chaque opinion énoncée est passée au crible d'une critique serrée. Pour les uns, le vernis ancien se fabriquait à l'essence, pour les autres, il admettait l'emploi de l'huile, ou bien se composait de deux couches superposées, la première à l'huile, la seconde à l'alcool. Selon Reade, la coloration était due à une résine colorante aujourd'hui perdue, et d'après les frères Hill (1), les vernis anciens à l'huile auraient disparu lorsqu'on imagina les vernis à l'alcool. L'exposé de toutes

(1) *Antoine Stradivarius*, par les frères Hill ; traduit de l'anglais par M. Reynold et L. Cézard, in-4° de XVI-313 pp. Ce magnifique ouvrage, qui contient 29 planches en couleurs représentant des instruments et 56 gravures, dont 2 portraits de Monteverdi, fournit de précieux documents musicologiques relatifs aux écoles de violon.

ces hésitations, de tous ces tâtonnements, prouve que la méthode suivie par la plupart des auteurs péchait par la base.

La deuxième partie de l'ouvrage de M. Greilsamer est consacrée à l'examen approfondi des vernis anciens, de leur nature et des procédés de fabrication employés. Faute de s'être livrés à cette étude, les prédécesseurs de notre collègue n'ont pu que hasarder des hypothèses et échafauder de fragiles spéculations. Après avoir développé d'ingénieuses considérations sur l'origine de la coloration, M. Greilsamer déduit de ses recherches que les drogues mises à contribution dans les vernis du temps de Stradivarius ne différaient guère de celles usitées de nos jours, et que l'art des falsifications n'était nullement inconnu au bon vieux temps. On trouvera là des recettes fort curieuses, et on y verra notamment que la description du vernis Martin remonte au XII[e] siècle. En résumé, enquête très poussée et que tous ceux qui s'occupent de lutherie liront avec fruit.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Biographien zur Portraits-Sammlung hervorragender Flöten-virtuosen, Dilettanten und Komponisten. — Berlin, 1906, in-4°, avec une collection de 690 photographies.

Voici un ouvrage qui se présente sous une forme originale. A un copieux in-4° consacré à la partie biographique est jointe une volumineuse collection de photographies du format 18-24 représentant les flûtistes célèbres anciens et modernes, ainsi qu'un certain nombre de compositeurs ayant écrit pour la flûte. Les photographies, il y en a 690, sont contenues dans une boîte en carton à 2 compartiments qui mesure 39 c/m 5 de large sur 26 c/m 5 de profondeur et 14 c/m de hauteur. C'est là, on le voit, un fort respectable colis, et fort précieux aussi par son contenu, car il nous donne les portraits des flûtistes du monde entier et constitue ainsi une collection iconographique appelée à acquérir, dans l'avenir, une valeur considérable.

Cet ouvrage, publié à Berlin sans nom d'auteur et sans mention d'éditeur, est dû à un riche amateur que tous les flûtistes qui ont passé par la capitale allemande connaissent bien, M. Adolphe Goldberg. M. Goldberg a fait, lui-même, les frais de sa publication. Rien de ce qui touche à l'instrument cher au grand Frédéric ne le laisse indifférent ; il raffole de la flûte et des joueurs

de flûte, et il a, paraît-il, fait construire dans son hôtel de Berlin une salle de musique qui reproduit exactement les dimensions et la décoration de celle où, l'œil sévère et le tricorne planté sur le chef, le correspondant de Voltaire occupait ses loisirs de Postdam à concerter avec son orchestre.

Dans le livre de M. Goldberg, les biographies sont rangées par ordre alphabétique, et chacune d'elles porte un numéro correspondant au portrait de l'artiste qui en fait l'objet. A cette série alphabétique correspond donc une série de numéros affectée aux portraits, dispositif qui rend les recherches très faciles.

Ces biographies se présentent sous la forme de notices succinctes, dont les éléments, pour les artistes anciens, ont été empruntés à des dictionnaires musicologiques, et pour les artistes actuellement vivants à des notes vraisemblablement fournies par les intéressés eux-mêmes. Il ne faut donc point chercher dans ce travail des documents inédits ou de première main relatifs aux flûtistes du passé. Au surplus, voici quelles sont les sources mises à contribution par M. Goldberg, et indiquées au cours de l'avertissement qui précède son volume : Eitner : *Quellen Lexikon ;* Adolphe Kohut : *Das Dresdner Hoftheater ;* Fétis : *Biographie universelle des musiciens ;* Gerber : *Lexikon der Tonkünstler* (1790) ; C. von Ledebur : *Tonkünstler-Lexikon Berlins...* (1860-61) ; Mendel-Reismann : *Musikalisches conversations-Lexikon ;* G. Schilling : *Universal Lexikon der Tonkünstler.*

Le recueil iconographique a été établi au moyen de documents émanant des musées, de la maison Breitkopf et des artistes vivants. Il est seulement à regretter qu'aucune indication de provenance ne soit jointe aux reproductions de portraits anciens. L'identification de certains de ceux-ci paraît même quelque peu fautive. C'est ainsi que le portrait de Michel de la Barre, peint par Boiys, nous est donné comme représentant Jean-Baptiste Hotteterre, et que le portrait, dû à Picart (1707) et qui figure en tête du *Traité de flûte* de Jacques Hotteterre le Romain, est censé représenter un Louis Hotteterre, parfaitement inconnu, alors qu'il semble plus vraisemblable d'y voir l'image de l'auteur du *Traité* lui-même, à savoir Jacques Hotteterre.

Signalons enfin, que cette curieuse collection contient, sous le n° 56, le portrait du flûtiste français Buffardin qui fut le maître de Quantz.

L. DE LA LAURENCIE.

TIERSOT (Julien). — *Les Fêtes et les Chants de la Révolution Française.* — 1 vol. in-16 de XXXVIII-325 pages. Paris, Hachette, 1908, 3 fr. 50.

Le sujet, que traite ce remarquable livre de M. Tiersot, et dont l'auteur s'occupe depuis près de trente ans, est un des plus intéressants de l'histoire musicale française. Les œuvres de la période révolutionnaire sont le chaînon qui relie l'art de Gluck à celui de Beethoven et de Berlioz. Aussi doit-on s'étonner de l'oubli où elles sont restées, malgré la grande beauté de certaines d'entre elles.

M. Tiersot dégage nettement le double caractère, religieux et héroïque, de cet art. C'est une foi qui pousse à l'action, une religion nationale, entourée comme il dit, des fumées non de l'encens, mais de la poudre. Cette musique révolutionnaire a duré environ dix ans. Elle commence véritablement au *Te Deum* de Gossec pour la Fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, et se termine le 22 septembre 1800, avec le *Chant du* 1er *Vendémiaire an* IX de Lesueur. Cet art, fait pour de larges espaces, pour les fêtes de tout un peuple, dont il cherche à traduire les émotions communes, est, comme dit Grétry, un art « par grandes masses, par grosses notes... Ici, tout doit être volumineux ; c'est un tableau fait pour être vu à une grande distance ; c'est alors qu'il faut en quelque sorte peindre avec un balai » (1). Le théâtre de Gluck avait, dans une certaine mesure, préparé à ce style, d'une simplification grandiose ; aussi, tous les musiciens de la Révolution en eurent-ils, dès le premier jour, l'instinct ; mais, comme il est naturel, ils n'arrivèrent que peu à peu à la maîtrise de cet art. Le *Te Deum* pour la Fête de la Fédération offre encore un mélange curieux de style épique et de style rococo. GOSSEC fut l'initiateur : esprit curieux, d'une activité infatigable, d'un ardent patriotisme républicain, il fut, en sa qualité de lieutenant-maître de musique de la garde nationale, le grand fournisseur des fêtes de la Révolution ; il ouvrit beaucoup de chemins à l'art, et parfois il atteignit à la grandeur : ainsi, dans son beau *Chant du 14 juillet* (probablement de 1791), qui respire une ferveur de foi guerrière et bourgeoise, et dans sa *Marche funèbre* du 20 septembre 1790, une des plus saisissantes

(1) GRÉTRY : *Essais*, livre IV, ch. 4.

qui aient été écrites avant Beethoven. — Mais ce furent ses élèves et amis qui réalisèrent les chefs-d'œuvre de l'art Révolutionnaire : CHERUBINI, avec son *Hymne funèbre pour la mort du général Hoche* (1er octobre 1797), œuvre d'une grandeur et d'une noblesse d'architecture, qui justifie l'admiration de Beethoven pour « celui de ses contemporains qu'il estimait le plus », comme il l'écrivait lui-même à Cherubini ; — MÉHUL, avec son fameux *Chant du Départ* (1794), et tant d'autres compositions où fleurit cette candeur héroïque, qui est la marque de son génie ; — LESUEUR, le moins solide musicien des quatre, mais le plus inventif, et possédé parfois d'une fièvre beethovenienne. — Cet art Révolutionnaire s'épanouit dans les deux dernières œuvres qu'il a produites, et qui sont comme son testament : le *Chant national du* 14 *juillet* 1800 par Méhul, et le *Chant du* 1er *Vendémiaire an* IX (22 septembre 1800), par Lesueur, — véritables cantates, l'une pour trois chœurs et deux orchestres dialoguant; l'autre, pour quatre chœurs, orchestres et orgue.

A côté de cette musique « en style colossal », dont Berlioz, élève de Lesueur, fut, trente ans plus tard, l'héritier, l'art Révolutionnaire pousse un autre rameau, d'un caractère tout différent : ce sont les chants vraiment populaires, rondes agrestes, airs tendres ou joyeux ; c'est ici la veine de Jean-Jacques et de Grétry ; et GRÉTRY, qui, lui aussi, pendant la Révolution avait coiffé le bonnet rouge, donna, avec Gossec, les plus charmants modèles de ce genre musical : Gossec dans sa *Ronde nationale* (1792) ; Grétry, dans sa *Ronde pour la plantation de l'arbre de la Liberté* (1799).

Une des parties les plus intéressantes du livre de M. Tiersot est celle où il met en lumière l'œuvre d'éducation musicale populaire, accomplie par la Révolution : ces *Concerts du peuple* où les orchestres et les chœurs du Conservatoire, de l'Opéra et de l'Opéra-Comique faisaient entendre des symphonies et des scènes dramatiques de Gluck, de Rameau, de Grétry, de Sacchini, de Cherubini, etc. Bien plus, la Convention eut le dessein de faire participer le peuple aux fêtes musicales. La page la plus étonnante de cette histoire est bien celle où l'on voit, dans la soirée du 19 .Prairial an II, la veille de la Fête de l'Etre Suprême, les plus grands musiciens français allant dans les sections populaires, Cherubini, le violon à la main enseignant la *Marseillaise* aux dames de la Halle; Méhul, Catel, Gossec,

Dalayrac, Lesueur, faisant répéter au peuple l'hymne de Gossec, que le lendemain un peuple entier chantait au Champ de Mars.

Le beau livre de M. Tiersot, riche en renseignements historiques, soigneusement contrôlés et clairement classés, a une conclusion pratique. Il oppose à l'art d'aujourd'hui, qui s'isole orgueilleusement du peuple et dont le peuple se désintéresse, cet art Révolutionnaire, où l'artiste et le peuple étaient unis, cet art qui fut aussi le rêve de Beethoven, de Berlioz et de Wagner. Et il forme le vœu que renaisse un art vraiment national, et que soient de nouveau célébrées les fêtes de tout un peuple. L'auteur de cet article, qui s'associa maintes fois à M. Tiersot pour tâcher de ressusciter les fêtes Révolutionnaires et le Théâtre du peuple, ne peut que joindre sa voix à la voix généreuse de l'historien le plus autorisé de cette grande époque musicale française.

ROMAIN ROLLAND.

CALVOCORESSI. — *Moussorgski.* — Collection des *Maîtres de la Musique* (Alcan, 1908, in-12).

Ecrire un ouvrage de vulgarisation sur Moussorgski présentait à la fois des difficultés et un attrait particulier. Moussorgski n'est guère connu du grand public qui achète un ouvrage non point pour apprendre du nouveau, mais pour qu'on lui parle de ce qu'il connaît déjà. M. Calvocoressi a fait en sorte d'attirer le lecteur méfiant en présentant tout bonnement la suite des faits et des œuvres. Son livre est clair et a tout l'intérêt d'une agréable causerie. Pour ma part (je suis mauvais public, c'est entendu) j'aurais aimé çà et là un peu plus de condensation dans les idées, moins de réserve peut-être dans l'attitude générale. Tel quel, ce livre ne prête pas le flanc à la critique, et c'est un éloge pour un ouvrage qui veut populariser, et non polémiser.

J. E.

M. KUFFERATH. — *La Salomé de Richard Strauss.* — (Fischbacher, in-12).

Nous n'avions pas encore eu occasion de signaler cet intéressant commentaire d'une œuvre qui a fait tant de bruit

l'année passée. M. Kufferath, analyste aigu, mais bienveillant, étale devant nous tous les matériaux sonores dont Strauss a entouré le drame d'Oscar Wilde. Evidemment l'exégèse a toujours quelque chose de subjectif, et j'aurais quelques réserves à faire sur certaines louanges accordées ici par l'auteur. Mais ce livre reste utile à consulter, et très précis. A la fin, d'excellentes indications sur la mise en scène, telle qu'elle devrait être réalisée. J. E.

L. LEFEBVRE. — *Les concerts de Lille.* (Lille, in-12).

Ce petit livre où l'on reconnaît la main de notre collègue lillois, M. Paul Pannier, contient tout ce qu'il est possible de savoir sur l'existence des concerts à Lille depuis le début du XVIII[e] siècle. Il faut savoir en effet que toutes les archives et le matériel de ces vénérables institutions a été mis au pilon il n'y a pas bien longtemps. M. Lefebvre en a pu sauver quelques épaves, qu'il nous présente ici, en érudit et en bibliophile. Il serait à souhaiter que dans nos villes de province la curiosité s'éveillât enfin pour la musique et pour la musicologie. Le livre de M. Lefebvre ira prendre place à la suite de celui de M. de la Laurencie sur les *Concerts de Nantes*.

J. E.

M. REUCHSEL. — *Un violoniste en voyage. Notes d'Italie.* — (Fischbacher, in-8°).

Ce n'est là que la promenade d'un artiste à travers les richesses d'Italie, rassemblant suivant ses goûts les récits et les anecdotes. Je regrette un peu que M. Reuchsel n'ait pas accordé plus d'attention au présent état de la musique en Italie qu'aux indications musicologiques récoltées çà et là, et qui ne me semblent pas apporter du nouveau à l'histoire. Nous devrions, dans nos voyages, songer à ce que les érudits de l'avenir chercheront dans nos carnets de notes. Se préoccuper de Tartini ou d'Amati, c'est très légitime ; mais tout a été dit sur ces sujets. L'ouvrage de M. Reuchsel a, de ce fait, un caractère pédagogique, que je me garderais de lui reprocher, mais auquel je suis obligé de préférer le document de première main.

J. E.

Wiener Instrumentalmusik im 18. *Jahrhundert.* — (Denkmaeler der Tonkünst in Oesterreich. Vol. XV, fasc. II, Artaria, 1908).

Je signalais dernièrement ici, à propos d'une histoire de la Sonate, l'intérêt de cette période mal connue, où l'on vit s'élaborer le style de nos maîtres classiques. Et voici qu'un document d'une extrême importance paraissait à ce moment même et venait jeter sur cette question une lumière nouvelle. Il s'agit du second fascicule (1) des Denkmaeler autrichiens de 1908.

Personne n'est resté indifférent à ces belles publications que les Allemands nomment Denkmaeler der Tonkünst, et dont notre éminent collègue le professeur Guido Adler fut l'instigateur véritable (2). Tous les ans, ces respectables in-folio apportent à l'historien des textes soigneusement revus, précédés d'introductions critiques. Cette fois l'un d'eux nous présente une série d'œuvres symphoniques viennoises, dont les auteurs ont fleuri vers les milieu du XVIIIe siècle, et doivent être considérés comme les prédécesseurs immédiats de Haydn. Ce sont : *J.-B. Reutter* (1708-1774), *Chr. Wagenseil* (1715-1777), *Mathias Monn* (1717-1777), *M. Schloeger* (1722-1766) et *Joseph Starzer* (1727-1787), tous musiciens à peu près inconnus de l'histoire générale, et qui n'auront jamais droit sans doute à la première place dans l'ordre du mérite. L'intérêt de leur symphonie est avant tout chronologique. Ces quelques œuvres rassemblées montrent qu'il existait à Vienne, entre 1740 et 1760, une école déjà vigoureuse dont le style et l'esprit musical furent en partie adoptés par Haydn et par Mozart. On trouve ici, plus ou moins précisés mais déjà visibles, tous les éléments de la symphonie classique : division en quatre parties (allegro, andante, menuet, final) — coupe avec reprise, du premier morceau ; — dualité de thèmes ; — effort cyclique, etc... Les idées mêmes, et les tournures de la pensée annoncent déjà très nettement les maîtres de la fin du siècle. N'est-ce point de Haydn, tel allegro joyeux, ou bien de Mozart, tel début sentimental ? L'un et l'autre

(1) Le fascicule I contient des œuvres de Jacob Handl, sur lesquelles nous reviendrons.

(2) C'est en Autriche en effet que ces *Monumenta* de la musique ont fait, il y a quinze ans, leurs débuts, sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique. Car, il se trouve des pays en Europe où les ministères prennent sous leur protection effective et financière une œuvre de musicologie !

appartiennent à Joseph Starzer ; ils pourraient être de Monn ou de Wagenseil, tout aussi bien.

Voilà donc un groupe de précurseurs qui révèle nettement son existence. Et il semble que l'*Ecole viennoise* de 1740 devra prendre place dans l'histoire de la symphonie à côté de l'*Ecole de Mannheim*, déjà célèbre. A cela près cependant, que les maîtres de Mannheim appartiennent, suivant la remarque du professeur Adler, à ces régions mêmes où l'Autriche étend sa puissance. *Zarth, Richter, Holzbauer, Stamitz, Filz* seraient en réalité des compatriotes de Haydn. Si bien que l'Autriche pourrait revendiquer l'Ecole de Mannheim elle-même! C'est là un véritable coup de théâtre dans le petit scénario si bien organisé par le professeur Hugo Riemann, et qui avait pour but de nous montrer Mannheim comme le berceau de la symphonie classique.

M. Riemann, on devait s'y attendre, défend (1) sa thèse ainsi directement attaquée ; et d'autre part l'éditeur viennois, M. Karl Horwitz, soutient la sienne avec une égale conviction (2). L'un et l'autre présentent de bons et de mauvais arguments, comme il arrive en ces débats. A première vue il semble que Vienne, patrie de Haydn et de Mozart, centre musical placé entre l'Allemagne et l'Italie, ait dû contribuer à la formation du style nouveau, dans lequel nous distinguons des influences transalpines et des procédés germaniques. L'apparition subite et presque spontanée d'une école symphonique à Mannheim, a toujours paru un peu surprenante. Les textes nous diront-ils un jour toute la vérité ? Ils existent en grand nombre dans nos bibliothèques, imprimés et manuscrits, mais le plus souvent sans rien qui nous permette d'établir entre eux un classement chronologique. Or, les dates sont ici un criterium indispensable. Telle symphonie, indifférente si elle fut écrite en 1760, prend une importance capitale si nous la faisons naître en 1730. Tout le problème se pose et se résout en peu d'années. Avant 1725 le *goût nouveau* cherche ses voies ; à partir de 1750, il a trouvé sa formule. En vingt-cinq ans l'évolution est accomplie. Si nous pouvions suivre, mois par mois, la genèse des compositions d'orchestre écrites entre ces deux dates extrêmes, nous arrive-

(1) *Blaetter fur Haus und Kirchenmusik.* Nos 7 et 8 de 1908.
(2) *Bulletin mensuel international de notre Société.* N° 8 de 1908, p. 292.

rions à des conclusions qui se feront peut-être longtemps attendre, mais que la bibliographie et l'histoire sauront bien formuler un jour.

En tout cas, il est, à côté de Mannheim et de Vienne, un pays vers lequel nous devons tourner nos regards et nos recherches. C'est l'Italie. Comment n'a-t-on point encore consulté ces *maestri* qui sont légion dans la musique instrumentale de cette époque ? Comment n'a-t-on pas cherché la solution tout au moins partielle, dans ces partitions *a tre* et *a quatro*, dont les graveurs d'Amsterdam, de Londres et de Paris inondaient alors le marché ? Il faudra bien en venir là, et peut-être remonter jusqu'à l'opéra-bouffe de ces mêmes Italiens, dont la psychologie débraillée mais sentimentale n'a pas été sans action sur le goût musical du XVIIIe siècle.

Toutes ces investigations — ne l'oublions pas — demandent avant tout, et de bonne foi, l'admiration historique dont parlait Renan, c'est-à-dire une sorte d'impartialité qui nous rend momentanément insensibles à la beauté de l'œuvre découverte. Cette question des origines d'un style, est présentement d'ordre scientifique. Il est extrêmement fâcheux d'y mêler, comme on l'a fait et comme on le fait encore, des préoccupations esthétiques bien inutiles. Je suis persuadé, ayant fait partie du « Collegium musicum » à Leipzig, que l'attitude extrêmement bienveillante de M. Riemann à l'égard de l'école de Mannheim aurait été moins exclusive si le savant professeur n'avait mis en jeu des préférences personnelles. Et aujourd'hui ne voyons-nous pas encore M. Horwitz, polémisant contre le défenseur de Mannheim, reprocher par exemple à Filz une médiocrité soi-disant inconnue aux Viennois de 1750 ? Ces procédés n'ont que faire ici, et leur application ne saurait être que dangereuse. Il ne s'agit pas de décerner des bons points à l'élève symphoniste tel ou tel. Nous n'avons pas à justifier des suprématies locales, ni à dresser un palmarès des gloires de la symphonie. Notre but est de distinguer les caractères d'un style à travers toutes œuvres où il s'est manifesté, et au milieu des influences auquelles il a été soumis.

Cette tâche séduira sans doute quelque esprit aventureux. Il est temps de la mener à bien. Le problème qu'elle comporte s'impose à notre curiosité, non pas comme une spéculation attrayante, mais parce qu'il se dresse comme un obstacle devant les efforts de la musicologie. C'est à lui que vint aboutir

dernièrement M. Laloy dans son étude sur Rameau (1) ; c'est lui encore que M. Tiersot aperçoit lorsqu'il cherche à préciser le style de Gluck (2). Dans les deux sens, en effet, l'érudit, soit qu'il s'achemine vers les temps modernes, soit qu'il remonte vers le passé, trouve en face de lui une lacune, vers 1750. Il manque ici un chaînon de l'histoire. Il appartient aux Denkmaeler et aux savants de tous les pays de rétablir une continuité qui nous échappe (3).

J. E.

AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Les origines du chant romain : l'Antiphonaire grégorien.* — Paris, Alphonse Picard et fils, 1907 ; gr. in-8° de XII-307 pp.

Il n'est pas trop tard pour parler de ce volume qui a toute l'apparence d'un ouvrage définitif — au moins pour quelques années. Ce qu'il nous apporte, ce n'est pas ce parfum d'actualité qu'on doit se hâter de respirer avant qu'il ne s'évapore, mais nourriture solide, un peu massive peut-être, forte et substantielle à coup sûr.

Le savant professeur de chant grégorien à l'Institut catholique et à la *Schola cantorum* étudie le chant liturgique romain dans son histoire et dans sa forme, jusqu'à la constitution définitive de l'antiphonaire. Son exposé comprend donc trois parties : sources et origines premières ; l'école romaine, son enseignement ; développement et fixation du répertoire.

M. Gastoué s'attache à démontrer que, pour la liturgie, l'Eglise primitive est l'héritière de la Synagogue ; il conclut qu'il en est de même pour le chant. Malheureusement, des signes ou *tâmim* qui, placés depuis le V[e] ou le VI[e] siècle sur et sous les textes liturgiques hébreux, expriment certains groupes typiques de sons vocalisés, nous ne possédons pas de transcriptions musicales antérieures au XVI[e] siècle. Mais, en rapprochant ces transcriptions des formules gnosticomagiques, groupes de voyelles signifiant des sons, conservées sur des papyrus des III-VII[e] siècles,

(1) Paris, Alcan, 1908, in-12.

(2) Voir *le Ménestrel*, n° du 1[er] mai 1908.

(3) La Section de Paris consacrera sans doute l'hiver prochain une de ses publications annexes à présenter un certain nombre de symphonies françaises du début du XVIII[e] siècle de cette même période.

ainsi que des textes relatifs aux cérémonies des premiers chrétiens, on est porté très vraisemblablement à penser que leur chant se composait lui aussi principalement de passages en récit, brodés çà et là de vocalises plus ou moins fleuries.

Et nous voyons, à l'époque même de la formation et du développement de la mélopée chrétienne, deux notations en usage : l'une, explicite, en lettres ; l'autre, mnémonique, en signes conventionnels dérivés de combinaisons d'accents.

Quant à l'art gréco-romain, où l'on a parfois voulu voir la source unique du chant liturgique, il a fourni surtout des mélodies syllabiques, ainsi que des théories rythmiques et modales. M. Gastoué résume ainsi les conclusions de son premier chapitre : « Tantôt le chant sera récitatif, coupé ou non de passages vocalisés ou même presque entièrement vocalisé (style oriental); tantôt, syllabique, il se revêt d'une mélodie bien ordonnée, dont les éléments divers se contrebalancent avec une certaine égalité (style grec) ».

Dans le dernier quart du IVe siècle le chant antiphonique (à deux chœurs alternés) des psaumes, originaire des communautés chrétiennes de Syrie, s'introduit en Italie : la récitation ou le chant modulé était jusque-là réservé au soliste, le chœur se bornant à répondre en refrain (chant responsorial). A la même époque, qui est celle de saint Ambroise et aussi du pape Damase à qui la tradition attribue une première organisation de la liturgie et du chant, apparaissent les textes chantés non tirés des psaumes, et d'autre part une nouvelle forme musicale, celle de l'*hirmos* (suite, enchaînement ; le verbe grec correspondant signifie nouer, enchaîner, enfiler). On appelle ainsi un type de mélodie passe-partout caractérisé par deux ou plusieurs formules accentuées et une cadence que séparent des régions atones pouvant correspondre à un nombre variable de syllabes. L'hirmos est calqué sur les vers définis non plus (comme dans la poésie classique) par la quantité des syllabes, mais (comme les vers syriaques par exemple) par la disposition et la hiérarchie des accents. Une même mélodie hirmique peut s'adapter à un grand nombre de textes. Dans ce moule ont été coulés les textes antiphoniques non empruntés aux psaumes (syllabes en nombre variable) et aussi les hymnes (syllabes en nombre fixe).

Pour déterminer les plus anciennes mélodies de l'antiphonaire, celles qui datent au plus tard de 400 environ, M. Gastoué raisonne

très ingénieusement. Certains thèmes sont encore en usage, tantôt comme répons, tantôt comme antiennes : ceux-là ont été nécessairement, à l'origine, réservés au soliste, avant d'être aussi attribués au chœur, et remontent donc à une époque antérieure à la pratique du chant antiphonique. Tels sont par exemple le *Gloria in excelsis* et le *Te Deum* (d'ailleurs étroitement apparentés), qui étaient tout d'abord des récitatifs en solo du célébrant.

D'autre part, tandis que des psaumes autrefois chantés en entier ont été réduits à un ou deux versets, certains versets empruntés à un même psaume se retrouvent en divers offices avec des mélodies évidemment de même famille : il est difficile de ne pas en conclure que la mélodie a été dépecée comme le texte, et doit être antérieure à la fixation du livre de chant romain, c'est-à-dire, et peut-être de beaucoup, au VIIe siècle. M. Gastoué reconstitue presque complètement plusieurs psaumes ainsi dispersés ; l'un d'eux, affecté aux fêtes de Pâques, jouait le même rôle dans la liturgie juive, et sa notation en tâmim et en neumes présente des analogies frappantes.

La seconde partie est tout d'abord consacrée à saint Grégoire le Grand et à son rôle ; M. Gastoué tient fortement pour la tradition, que M. Gevaert s'était efforcé de battre en brèche. Il cite et commente habilement tous les textes déjà produits au débat, parmi lesquels, il faut bien l'avouer, plusieurs ont pu être alternativement invoqués pour et contre ; et il en apporte un nouveau, l'épitaphe du pape Honorius III, mort en 638, trente-quatre ans après Grégoire. Sa formule un peu vague et protocolaire n'est pas bien probante, et peut-être conviendrait-il d'établir en outre qu'elle n'est pas sensiblement postérieure à la mort du *de cujus*. Mais M. Gastoué a su tirer grand parti des circonstances de la vie de saint Grégoire, et il a surtout réuni un faisceau impressionnant de preuves intrinsèques. Ses conclusions précédentes sur l'âge de chants et de mélismes qu'on a souvent crus sensiblement moins anciens et rattachés à des influences orientales des VIIe-VIIIe siècles, l'ont ici très bien servi. Il est certain que la cause musicale de saint Grégoire a gagné beaucoup de terrain depuis une quinzaine d'années ; M. Gastoué n'en est pas le champion le moins vaillant ni le moins heureux.

Après avoir passé la revue des théoriciens depuis saint Augustin jusqu'à la fin du XIe siècle, nous sommes introduits dans

la théorie du chant grégorien. C'est ici la partie la moins nouvelle du livre, et dans ses grands traits un remaniement de certains chapitres du *Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien* publié par l'auteur en 1904. Quelques points sont naturellement développés avec une ampleur que ne comportait pas le cours ; par exemple l'histoire de la notation (*notes musicales*, c'est-à-dire lettres, et *signes usuels* ou *notes romaines* avec lesquels le moine d'Angoulême nous dit qu'étaient écrits les livres envoyés par le pape Adrien à Charlemagne : c'est ce qu'on appelle aujourd'hui la notation neumatique; enfin neumes sur portée). Le tableau des neumes est très complet : neumes simples, liquescences, ornements, neumes composés. La plupart des signes de la troisième classe, *strophicus, trigon, oriscus, salicus*, révèlent à n'en pas douter l'emploi passager du genre enharmonique, c'est-à-dire d'inflexions inférieures au demi-ton ; et cela surtout à l'abbaye de Saint-Gall qui, après avoir longtemps passé pour le Conservatoire du chant romain, apparaît de plus en plus comme une école très spéciale où la virtuosité se donnait carrière. Il y a lieu de croire que de telles nuances subtiles d'intonation se retrouveraient dans toute musique exclusivement mélodique, poussée à son complet épanouissement artistique. C'est, dans l'art homophone, l'équivalent de ces frottements délicieusement pervers que nous demandons à nos harmonies de plus en plus raffinées. La portée, avec ses règles inflexibles, a cisaillé toutes ces bavures, précisément à l'époque où l'on s'essayait aux premiers rudiments de la polyphonie, qui s'en serait difficilement accommodée. Mais le chant que les Francs de Charlemagne avaient tant de peine à s'assimiler étonnerait fort nos oreilles, habitués que nous sommes à considérer le plain-chant comme rigoureusement diatonique. Trop longtemps aussi, sur la foi de son nom mal entendu, nous l'avons cru raide et figé dans son uniformité ; Dom Pothier lui a rendu la souplesse de la vie ; ses successeurs, disciples plus ou moins dociles, ont achevé la tâche, plus complexe que l'initiateur n'avait pensé peut-être d'abord. M. Gastoué nous donne, en deux excellents paragraphes, un résumé très satisfaisant de leurs travaux ; la rythmique du chant grégorien paraît bien près d'être élucidée.

Dans la troisième partie, l'auteur, avec une merveilleuse richesse de documentation, étudie la formation de l'office romain et cherche à établir, par l'étude interne de l'antiphonaire,

quelles époques respectives ont vu la composition des diverses parties de ce livre. On y trouve la description des meilleurs manuscrits des diverses écoles, depuis la seconde moitié du VIII[e] siècle jusqu'à la fin du XI[e]; les plus anciens qui nous aient conservé une notation musicale sont du IX[e].

Il est superflu d'insister sur le soin et la conscience avec lesquels le savant auteur critique les sources et cite ses références; on se sent toujours avec lui en pleine sécurité. S'il m'était permis de faire une très légère réserve, s'adressant peut-être moins à M. Gastoué qu'à son éditeur, j'exprimerais le regret que les coupures faites dans les textes cités ne soient pas toujours indiquées par des points suspensifs. Ainsi, dans la citation du chapitre XV du *Micrologus* de Guy d'Arezzo, page 185, note, il y a une lacune de cent quatre-vingt-sept mots, qu'aucun avis ne signale. Celui qui voit (p. 180, note, dernière ligne du texte latin) dans une citation du chapitre XVI du même *Micrologus* un innocent signe de ponctuation (deux points) ne saurait soupçonner qu'entre les deux mots qu'il sépare s'intercalent en réalité une centaine de mots. De deux choses l'une : si le lecteur est supposé avoir sous les yeux le texte complet, inutile de citer *in extenso ;* dans le cas contraire, il faut l'avertir des coupures.

Sans attacher plus d'importance qu'il ne convient à cette petite chicane, je termine avec le regret de n'avoir pu que bien imparfaitement faire apprécier le mérite de ce livre si plein, d'une science si ferme à la fois et si émue. On sent que l'auteur vit dans son sujet, qu'il le possède et en est possédé. L'ouvrage est empreint d'un enthousiasme gravement contenu et comme recueilli pour cet admirable art grégorien que nous ont rendu les Bénédictins de Solesmes; art si lointain et pourtant si proche de nous; source pure dont le filet, après avoir rafraîchi tant de générations disparues, vivifie encore nos lèvres enfiévrées.

G. ALLIX.

Mendelssohn, par PAUL DE STOECKLIN — Collection des *Musiciens Célèbres*. — Paris, Laurens, éditeur.

Fils d'un riche banquier de Berlin, célèbre alors qu'il n'avait pas vingt ans, sans que la fortune et la gloire précoce l'eussent

entraîné vers le dillettantisme et les succès faciles, musicien admirablement doué, épris d'un grand idéal, professeur éminent et organisateur remarquable, Félix Mendelssohn est une très belle figure d'artiste, un très beau caractère. Tel il nous apparaît dans l'étude que M. P. de Stoecklin vient de consacrer au compositeur ; avec l'auteur nous pénétrons dans l'intimité de la famille Mendelssohn, dans cet intérieur plein de charme, si uni, si profondément attaché, grâce à l'éducation paternelle, à l'idée et au dogme du devoir; nous assistons à ces fameuses réceptions du dimanche, recherchées par la haute société berlinoise et les étrangers de passage, où le jeune musicien fait entendre ses œuvres. Dans ce milieu mondain, mais non frivole, luxueux et simple à la fois, le frère et la sœur, Félix et la charmante Fanny, comme Frédéric Chopin et la petite Emilie, travaillent ensemble, elle, presque aussi bien douée musicalement que lui, confidente, collaboratrice, et quand plus tard le compositeur s'établit à Leipzig, y fonde un nouveau foyer, l'affection première demeure aussi vivace, persiste jusqu'à la mort qui les frappera tous deux presque en même temps. Dans cette partie biographique, M. de Stoecklin fait de nombreux emprunts à la correspondance qui complètent le portrait tracé très fidèlement par lui du musicien : nature rêveuse, poétique, aimante, toujours prête à se dévouer aux siens, au rôle du professeur, à la mission de l'organisateur et de l'apôtre.

M. de Stoecklin analyse ensuite l'œuvre avec beaucoup de goût et de jugement, il en fait ressortir les éléments caractéristiques et personnels. Assurément dans cette œuvre tout ne restera pas et n'est pas resté, mais aucun musicien n'a donné jusqu'ici l'équivalent de l'admirable *Songe d'une nuit d'été*, de certaines ouvertures ou de certains morceaux symphoniques. Le scherzo mendelssohnien, transportant certains effets de la musique de piano à l'orchestre est une trouvaille, comme aussi les fameuses romances sans paroles, tant imitées et dont on a trop abusé après lui. Mendelssohn est surtout un écrivain descriptif, il n'est ni passionné, ni dramatique. Sa sentimentalité est celle d'un homme heureux et qui l'a éfé complètement jusqu'aux derniers jours, et cette continuité de bonheur répand quelque monotonie sur l'ensemble des œuvres. Ce qui lui a manqué, dit M. de Stoecklin en terminant « c'est l'éducation, la souffrance, le souffle puissant qui soulève, l'irrésistible

passion qui transfigure..... l'expérience complète de l'existence, toute la douleur et toute la joie. « Il faut aussi des feuilles sombres dans la couronne de la vie ». Sa couronne à lui fut tressée de roses odorantes et claires, dont un génie trop bienveillant avait enlevé les épines ».

E. P.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SEANCE DU 14 MAI 1908.

La séance est ouverte à 9 heures ½ chez M. Gaveau.

Etaient présents : MM. Poirée, Dauriac, de la Laurencie, Ecorcheville, Gariel, Lyon, Tuder, Allix, Charrier, Guérillot,



Wagner, Pirro, Bouvet, Tiersot, Romain Rolland, Prunières, Jean d'Udine, Mmes Landowska, Gallet, Wiener-Newton, Pereyra, Mockel, Delhez.

Le Secrétaire de la Section ayant été appelé brusquement à l'étranger, la lecture du procès-verbal de la dernière séance n'a pu avoir lieu.

MM. Ecorcheville et Laloy présentent la candidature de M. Aust. Cette candidature est acceptée, avec cette réserve qu'elle sera renvoyée à la Section de Varsovie.

La parole est donnée à M. Jean d'Udine, pour une communication sur la classification des timbres musicaux et les sons complémentaires, qui paraîtra *in extenso* dans le Bulletin de juillet.

M. Tiersot fait ensuite une lecture sur Gluck, auteur d'opéras-comiques français. Au cours de cette lecture, Mme Mockel et M. Tiersot, accompagnés par M. Wagner, font entendre un certain nombre d'airs tirés des œuvres suivantes :

L'Ile de Merlin,
L'Arbre enchanté,
Cythère assiégée,
Le Cadi dupé,
La rencontre imprévue.

La séance est levée à minuit.





Un début.

« Les deux *lieds* de M. Adolphe Piriou témoignent d'un art très raffiné, aux rythmes ingénieux, aux harmonies subtiles. On pouvait craindre que la polyphonie extrêmement serrée de la partie pianistique ne nuisît quelque peu à la ligne mélodique. Il n'en fut rien et Mme Aymé Kunc les chanta avec une aisance parfaite et un sentiment très pénétrant ».

DIXI.



Basilique de Sainte-Clotilde.

Le cinquantième anniversaire de l'inauguration de l'Eglise de Sainte-Clotilde a été célébré par un triduum solennel les 29, 30 et 31 mai. Pour ce triduum, M. Jules Meunier, maître de chapelle de la Basilique, a composé un programme d'un grand intérêt artistique. Des chants grégoriens, des fragments de messes de Palestrina, des motets des maîtres du xve siècle y encadraient magnifiquement des œuvres modernes exclusivement empruntées (en un touchant mémorial) aux anciens maîtres de Chapelle de Sainte-Clotilde : César Franck, Théodore Dubois et Samuel Rousseau. M. Charles Tournemire exécuta sur le grand orgue des pièces de J.-S. Bach et du grand César Franck qui, durant trente-trois ans, fut successivement maître de chapelle et organiste à Sainte-Clotilde.



Les œuvres nouvelles.

Un jeune compositeur, M. Adalbert Mercier, a pris l'initiative d'un mouvement qui n'est pas un mouvement de symphonie, mais d'opinion : il s'agit d'obtenir que les œuvres dramatiques exécutées en province soient néanmoins considérées comme nouvelles à Paris, tout comme si l'étranger seul en avait eu l'aubaine. Rien de plus logique, et nous appuierons cette requête de tous nos vœux.

Londres.

Parmi les innombrables Récitals qui sévissent en pleine « season » de Londres, signalons l'intéressant concert donné au Æolian Hall par M. Ernest Groom et la spécialiste schumannienne Mme Mathilde Verne. M. Groom qu'on a applaudi dernièrement dans *As you like it* au His Majesty's Theatre, possède une jolie voix de baryton soutenue et chaleureuse. Il fut surtout applaudi dans un adorable vieil air anglais de Robert Jones (1608): *Doe not prize thy Beautie;* dans des mélodies de Richard Strauss et la *Procession* de César Franck. Deux lieder de M. Francis Toye, sur des paroles de Confucius : *Through Eastern gates* et le *King's Messenger*, délicats et d'une facture joliment moderne, dont M. Groom rendit à merveille le charme clair, obtinrent un vif succès.



M J.-Joachim Nin donnera les mardi 9 et vendredi 12 juin, à la Salle des Agriculteurs de France, 8, rue d'Athènes, deux séances dont la première sera consacrée à la *Décadence de la Fugue* et à la *Sonate au* XVIIIe *siècle, en Allemagne*, et la seconde, à l'étude des *Origines Françaises de la musique de Clavier actuelle.*

Cette seconde séance sera donnée avec la précieuse collaboration de *M. G. Jean-Aubry*, qui s'attachera particulièrement à exposer comment la musique française moderne se relie par son esprit et ses expressions à la musique française du XVIIIe siècle et à montrer les caractères de la véritable tradition musicale française, par des exemples de François Couperin, Jean-Philippe Rameau, François Dandrieu, Claude Daquin et quelques autres clavecinistes.



Genesius, l'ouvrage de Weingartner est inscrit au répertoire du théâtre de Cologne. Le compositeur dirigera en personne, le jour de la première.



A Cobourg, on annonce une brillante réouverture avec le *Götterdammerung* et le *Ring du Nibelung*. A cette occasion, le chef d'orchestre Lorenz recevra la médaille d'or pour l'art et la science.



Léonore, d'Otto Lies, ballade pour grande et petite chorale, soli et grand orchestre, sera jouée ce mois-ci à Dortemuud, sous la direction de Jansen. Cette œuvre remarquable a été donnée déjà à Dusseldorf et à Rotterdam



Charles Grimm, le nouveau directeur de l'académie de chant de Lignitz, donnera prochainement le *Barbier de Bagdad*, dans la salle de concert de cette ville.



Le *Requiem* de Siegmund de Hansegger, a fait une profonde impression lors de sa première audition à l'église Augustine de Zurich.



L'opéra de Monhattan qui fait la concurrence à l'opéra Métropolitain de New-York vient d'ouvrir ses portes avec la *Giaconda* de Ponchielli. Mme Nordica a interprété le rôle de Giaconda avec beaucoup de brio, mais elle a mérité quelques réserves de la critique en ce qui concerne sa voix dans le registre élevé. Le public n'a pas été satisfait du ténor Zenatello que la réclame disait être un second Caruso.



La Société Tonkünstler de New-York vient de publier les programmes de ses réunions du 9 octobre 1906 au 20 novembre 1907. Cette Société, composée moitié d'Allemands moitié d'Américains, compte environ cent membres. Elle a été fondée dans le but de faire connaître des œuvres nouvelles ou rarement entendues de musique de chambre, pour instruments et voix.



Le *Prométhée* d'Henri Hoffmann sera interprété prochainement par la maîtrise du séminaire de Lobau, sous la direction de M. Zehrfeld.



Au théâtre San Carlo de Naples, avant Pâques 1909, on jouera, avec un luxe inouï de mise en scène, la *Salomé* de Strauss que l'auteur conduira lui-même.

Le roi de Wurtemberg a donné son autorisation pour la construction du nouvel opéra de Stuttgart. Cet édifice sera élevé d'après les plans royaux.

A Neustrelitz on ne jouera plus l'opéra. Le grand-duc veut que dorénavant on donne des comédies et des opérettes au théâtre de la Cour. Serait-ce un signe des temps ?



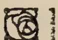
A l'heure où paraîtront ces notes, le théâtre de Cologne aura donné la première représentation de *Soléa*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux, de M. Isidore de Lara. Le poème, dû au compositeur, a été mis en vers français par M. Jean Richepin et traduit en allemand par M. Neitzel. Nous reparlerons de cet ouvrage dont l'intérêt est capital.



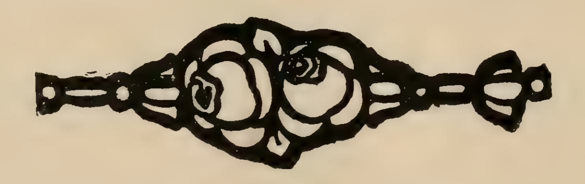
M. Max Reger, directeur de la musique à l'Université St-Paul, de Leipzig, vient d'être nommé officiellement professeur de musique par le ministre de Saxe.



Au théâtre de la Cour, à Schwerin, l'opéra *Sawitri*, de Zampe, a été joué le 8 novembre à la satisfaction générale, sous la direction du chef d'orchestre Köhler. Le poème du comte Spork traite de la légende indienne de la mort par l'amour. La musique de certaines scènes est des plus remarquables.



La *Salomé* de Richard Strauss vient d'obtenir un gros succès sur le théâtre de Strasbourg. Le rôle de Salomé était tenu par Mme Edyth Walker.



Le Gérant : C.-A. ROCOFFORT. Imp. Art. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.



PUBLICATIONS DE LA SOCIETE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAITRE :

H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Francisque, transcrit pour piano à deux mains ; 1 volume in-4° de 100 pages .. . . 5 fr.

J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650) ; 1 vol. in-4° .. 10 fr.

A. GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les Bibliothèques de France ; 1 vol. in-4° .. 20 fr.

SOUS PRESSE :

P. AUBRY. — Cent motets du XIII° siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg ; 3 vol in-4° .. .. 150 fr.

EN PREPARATION :

H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat. Vm 7 1862.)
H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.
M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.
P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen âge.
— Eléments d'iconographie musicale du Xe au XVIe siècle.
A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.
H. DE CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées aux Archives Nationales.
L. DE LA LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVIIe et XVIIIe siècles (Série O1 des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET. L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE. H. EXPERT. L. DE LA LAURENCIE. CH. MALHERBE. E. POIRÉE. G. PROD'HOMME, R. ROLLAND.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Imp. Art. L.-Marcel Fortin et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

